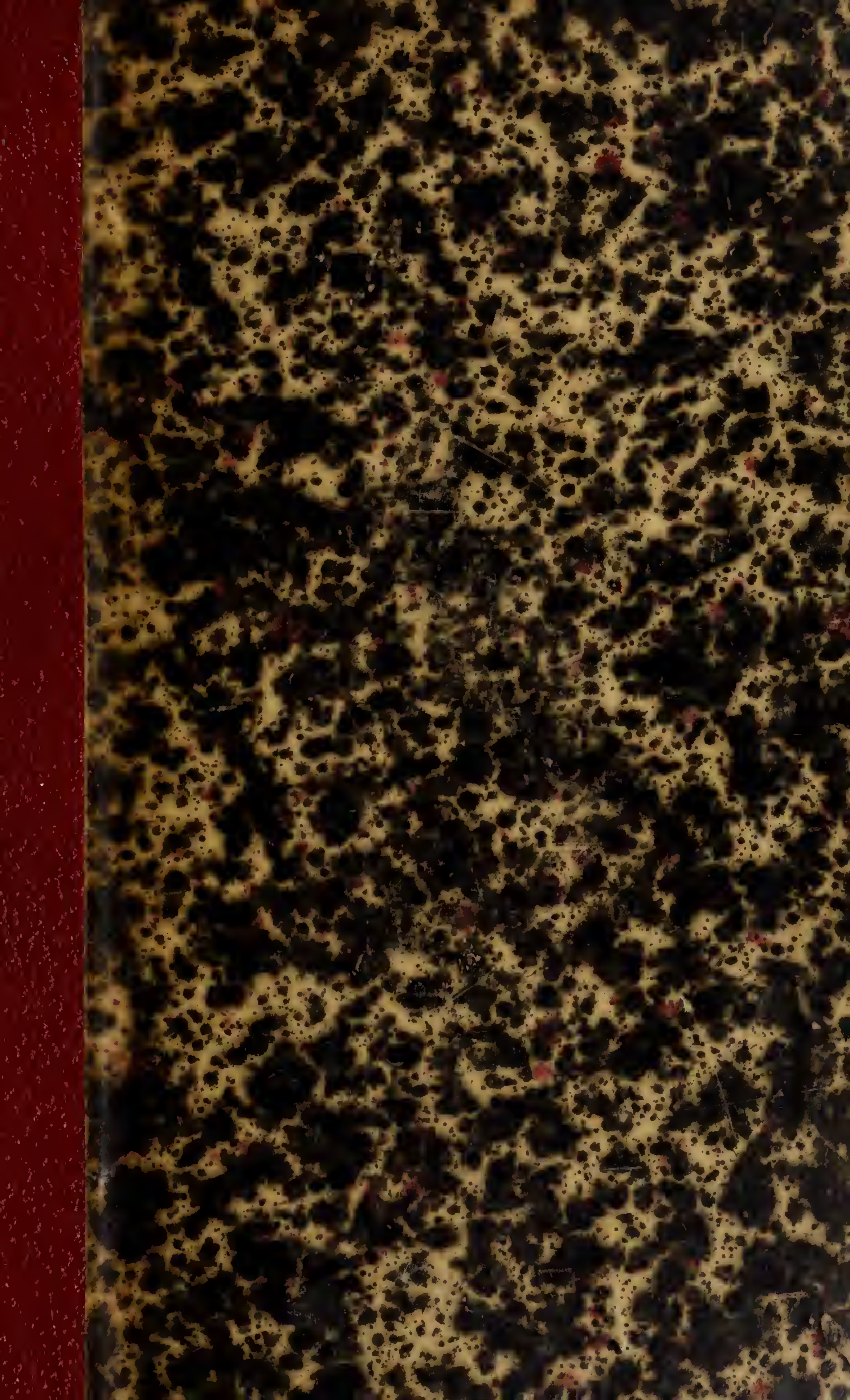
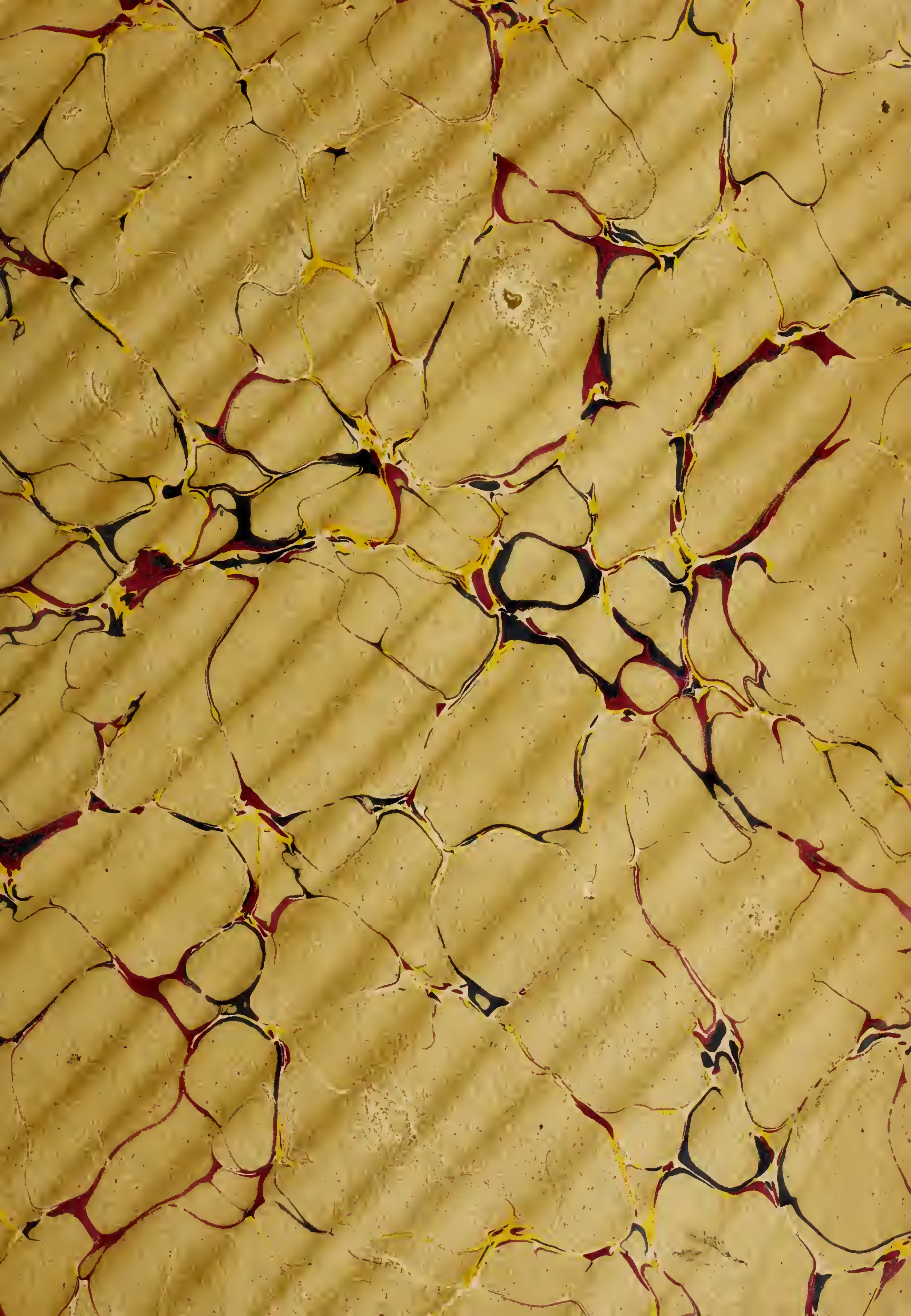



THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH





HISTOIRE DE L'ART

TOME CINQUIÈME

SECONDE PARTIE

ONT COLLABORÉ AU TOME CINQUIÈME

(SECONDE PARTIE)

Morton Bernath, docteur ès lettres, attaché à l'Académie Royale des Arts du Livre à Leipzig.

Émile Bertaux, ancien membre de l'École française de Rome, maître de conférences à la Faculté des lettres de l'Université de Paris, conservateur du Musée André.

Gaston Brière, attaché à la Conservation du Musée de Versailles.

Léon Deshairs, conservateur de la Bibliothèque de l'Union centrale des Arts Décoratifs.

Jean de Foville, bibliothécaire au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale.

Louis Gillet, ancien élève de l'École Normale Supérieure, conservateur du château de Châalis.

André Michel, conservateur aux Musées nationaux, professeur à l'École du Louvre.

André Pératé, ancien membre de l'École française de Rome, conservateur adjoint du Musée de Versailles.

72416. — Imprimerie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

HISTOIRE DE L'ART

DEPUIS LES PREMIERS TEMPS CHRÉTIENS
JUSQU'A NOS JOURS

Publiée sous la direction de

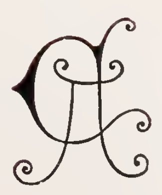
ANDRÉ MICHEL

Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'École du Louvre

TOME V

La Renaissance dans les pays du Nord
Formation de l'art classique moderne

SECONDE PARTIE



LIBRAIRIE ARMAND COLIN

103, BOULEVARD SAINT-MICHEL, PARIS

—

1915

AVERTISSEMENT

S'il est impossible de s'affranchir de la terminologie, commode mais artificielle, qui s'est introduite dans l'histoire de l'art pour en étiqueter les grandes divisions : *Moyen âge*, *Renaissance*, *temps modernes*, et, dans chacune de ces périodes, des subdivisions du *roman* au *gothique*, des *primitifs* à la *Renaissance*, de la *haute Renaissance* au *Baroque*, — il faut se garder d'emprisonner en ces compartiments rigides et de figer en catégories purement nominales le mouvement incessant et l'éternel renouvellement de la vie. Quand on parle de la « fin de la Renaissance », de l' « art de la Contre-réforme », de l'avènement du « baroque », de la formation de l' « art classique moderne », on n'a rien dit si l'on ne se représente pas nettement, à travers les mots, les faits et les formes en perpétuelle évolution groupés sous ces appellations conventionnelles.

Nous avons indiqué dans la *Conclusion* du tome précédent[1] que la Renaissance, arrivée à son apogée, allait, sous l'influence de causes tour à tour religieuses, morales et organiques, se transformer encore pour aboutir à ce qu'on a appelé le « baroque » et donner naissance à l'art classique moderne. C'est l'étude de cette période d'évolution et de préparation qui fera l'objet du présent volume. Pendant qu'en Italie, la Renaissance donne à Venise sa suprême floraison, le Concile de Trente (1547-1563) organise la défense de l'Église un moment menacée par la Réforme, assure, dans les pays méridionaux tout au moins, son triomphe définitif, et décrète une réforme intérieure qui comporte la revision sévère des images. Contre le paganisme renaissant qui a poussé jusqu'au pied des

1. Pendant que nous achevions de le préparer, M. Henri Barban, que nos éditeurs avaient commis aux soins de l'exécution matérielle de cet ouvrage, nous a été enlevé par une mort prématurée. Ce n'est pas sans un vrai chagrin que nous avons vu se rompre une collaboration de tant d'années, presque quotidienne et toujours plus amicale. A. M.

autels chrétiens ses conquêtes, induit les cardinaux humanistes à célébrer les faux dieux et à confondre dans un lyrisme trop littéraire l'ascension du Christ rédempteur et celle de Bellérophon, on expurge, on habille, on « culotte » les nudités que le vertueux Arétin lui-même avait dénoncées, dans l'œuvre de Michel-Ange, comme une scandaleuse complicité avec le luthérianisme ! La beauté des attitudes, la variété des silhouettes, le magnifique déploiement des anatomies héroïques, qui paraissaient seules dignes à un Vasari d'arrêter l'attention des connaisseurs, deviendront aux yeux d'un Ammanati, après sa conversion, occasion de péché, concupiscence condamnable des sens et orgueil de la chair. Trois quarts de siècle après Savonarole, sous l'empire des mêmes scrupules de la conscience chrétienne, des artistes s'accuseront publiquement, comme l'*Orfèvre* de J.-M. de Hérédia, d'avoir

... peint et sculpté, mettant l'âme en péril,
Au lieu du Christ en croix ou du saint sur le gril,
O honte ! Bacchus ivre ou Danaë surprise.

En 1563, dans sa dernière session, le Saint Concile fait défense de placer dans les églises aucune image rappelant des dogmes erronés ou offrant des attraits provocants. En 1564, le *Dialogo degli errori dei pittori* d'Andrea Fabriano commente et applique ces décisions ; en 1570, paraît le *De picturis et imaginibus sacris. Liber unus tractans de vitandis circa eas abusibus et de earumdem significationibus*, de Molanus, et, le 18 juillet 1573, Paul Véronèse, comme on le verra, est mandé devant le Saint-Office.

Il ne faut pourtant pas exagérer l'importance de ce mouvement qui intéresse, en somme, l'iconographie plus que l'art lui-même et le style ; il fut, tout compte fait, assez éphémère et ne survécut pas aux inquiétudes de l'Église, bientôt évanouies dans l'exaltation de la victoire. L'art pompeux qui va s'étaler dans les églises jésuites ne se fera aucun scrupule de ces « attraits provocants » censurés et condamnés par les Pères du Concile de Trente. L'architecture[1] témoignera a sa manière des triomphes de la papauté et, sans qu'aucune forme proprement nouvelle y soit introduite, réalisera — par ses combinaisons contrastées plus ou moins logiques ou « baroques » mais toujours expressives des formes héritées de la Renaissance, par le libre maniement des masses architecturales considérées comme les éléments d'un décor de théâtre — des aspects et

1. M. Marcel Reymond a déjà exposé (Tome IV, p. 36 et suiv.) les *débuts du baroque* dans l'Architecture italienne. Il groupera dans un chapitre unique qui ouvrira notre tome VI, tout ce qui concerne l'architecture du XVIIe siècle en Italie.

des rythmes inédits. Burckhardt, dans son *Cicerone* (10e édition, p. 544 et suiv.), assignait à la naissance de ce style une date un peu trop précise (1580). Les derniers historiens qui s'en sont occupés (H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. 2e édition, 1907; Schmarsow, *Barock und Rokoko*, eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur. Leipzig, 1897; J. Strzygowski, *Das Werden des Barock bei Raphaël und Corregio*. Strasbourg, 1898; W. Weibel, *Jesuistimus und Barock Skulptur in Rom*. Strasbourg, 1909; Enrico Mencioni, *Barocchismo*. Milan, 1905; Corrado Ricci, *Vita barocca*. Milan, 1904; Marcel Reymond, *De Michel-Ange à Tiepolo*. Paris, 1915) en ont tour à tour recherché l'origine jusqu'au cœur même de la Renaissance, montré les rapports avec les faits historiques et les mœurs ou analysé l'évolution purement organique. En même temps que les formes architecturales se combinent en des rythmes plus mouvementés et pittoresques, on voit s'introduire dans la peinture décorative une mythologie héroïque et galante, dans l'art religieux, une sentimentalité plus démonstrative et gesticulante, assez superficielle d'ailleurs jusque dans la pâmoison et l'extase.

Un style décoratif qui sera celui du XVIIe siècle et qui trouvera dans les palais de la monarchie française sa plus haute expression, s'élabore dans les palazzi et les villas des cardinaux et des princes romains, et c'est dans les académies de Bologne qu'on en a préparé, discuté et raisonné les principes et la formule. La naissance des académies, la substitution progressive du « professorat » à l'ancien apprentissage, est le trait caractéristique de cette période. Dès 1561, à Florence, sous l'inspiration de Vasari, s'était ouverte une sorte d'académie des Beaux-Arts et l'on vit bientôt pulluler, sous des noms plus ou moins étranges, des écoles d'esthéticiens qui croyaient servir l'art en raisonnant sur les chefs-d'œuvre et en organisant une pédagogie. A Bologne surtout, ville d'antique université, l'enseignement académique prospéra. Dès la seconde moitié du XVIe siècle, Pellegrino Tibaldi y professe avec éclat et avec excès la doctrine michelangélesque en opposition avec Orazio Sanmachini, fervent disciple de Raphaël. Prospero Fontana, que Primatice avait appelé à Fontainebleau, y tint aussi école, et un Flamand italianisant, Denys Calvaert d'Anvers (mort en 1619), y ouvrit un atelier dont la vogue fut grande et où, sous prétexte d'idéalisme, il initiait ses élèves à toutes les fadeurs. Le fondateur de l'école des Carrache ne prétendit d'abord, semble-t-il, qu'à réagir contre les maniéristes et à instituer une sorte d'école du bon sens. Mais bientôt l'« Académie des Carrache » ouvrit des cours

pour expliquer les chefs-d'œuvre et l'art d'en adapter les beautés assimilables ; des maîtres qualifiés s'attachèrent à extraire des modèles et des traditions légués par l'âge précédent, une réglementation de la beauté et des recettes pour l'idéal. A cette pédagogie ultramontaine, l'Europe docile viendra de plus en plus demander des leçons, et le mouvement d'exode qui s'était dessiné au XVIe siècle ira s'intensifiant de plus en plus.

Mais il n'est d'art vivant et fécond que d'accord avec la vie morale et nationale. Dans chaque pays, on le verra, à travers des tâtonnements plus ou moins longs et embarrassés, rechercher cet accord, accommoder tour à tour les doctrines des esthéticiens, les instincts héréditaires, les besoins présents des mœurs, de la société et des cœurs pour se modeler à l'image des générations nouvelles. Le présent volume traitera surtout de cette période d'assimilation plus ou moins laborieuse qui comprend : en Italie, les contemporains et les successeurs de Michel-Ange avant l'apparition du Cavalier Bernin ; — en France, les continuateurs de Philibert de l'Orme et de Germain Pilon, les préparateurs, si l'on peut dire, du « grand siècle » ; — dans les Pays-Bas, les prédécesseurs immédiats de Rubens et de Rembrandt ; — en Espagne, ceux de Vélasquez et de Murillo.

André Michel.

LIVRE XVI

LA FIN DE LA RENAISSANCE ET LA TRANSITION A L'ART MODERNE

CHAPITRE XI

LA PEINTURE ITALIENNE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIE SIÈCLE ET AU DÉBUT DU XVIIE [1]

I

L'ÉCOLE DE BRESCIA

Les peintres de Brescia et de Bergame. — La gloire de Venise, au xvie siècle, projette au loin de si étincelants rayons, que l'on a peine d'abord à distinguer alentour la clarté paisible de moindres foyers d'art; clarté qui n'est pas toujours faite de reflets. Cependant nous avons vu à Bergame le charmant et profond Lorenzo Lotto s'inspirer de Titien et peut-être l'inspirer à son tour; nous allons voir à Brescia se former tout un atelier d'artistes comparables à ce même Lotto; et c'est un peintre de Vérone qui, attiré par la ville des lagunes, va donner à son décor la richesse et la beauté suprêmes.

Brescia, gracieuse ville assise, comme Bergame, au pied des Alpes italiennes et non loin des plus beaux lacs, regarde la Vénétie des confins de la terre lombarde; à mi-chemin entre Milan et Vérone, très loin, en somme, de la toute-puissante Venise. Aussi bien, les influences milanaises y demeurent-elles vivaces, et la séduction de Luini ne s'y laisse pas oublier dans les ateliers mêmes où ont pénétré les leçons nouvelles de Giorgione et de Titien.

Floriano Ferramola, mort en 1528, dirigeait l'atelier d'où sortirent les deux grands peintres de Brescia, Romanino et Moretto. Que put-il leur apprendre au delà des éléments de son art? Une *Annonciation* qu'il peignit à fresque dans l'église Santa Maria del Carmine ne nous donne pas très

1. Par M. André Pératé. Voir Tome IV, pages 245 à 474.

haute idée de son talent; c'est un honnête et consciencieux disciple de Foppa. Il n'eut point la révélation du nouvel évangile de Venise; ce fut un autre artiste de Brescia, Savoldo, qui l'alla chercher et revint l'enseigner, sans toujours le bien comprendre lui-même.

Savoldo. — Girolamo Savoldo, né à Brescia vers 1480, mort vers 1550, subit successivement l'influence des grands maîtres de Venise. Sage dans son dessin et simple dans sa composition, il demeura en somme jusqu'à sa mort un des meilleurs élèves de Giovanni Bellini; mais, avec Giorgione, Palma et Lotto, il chercha aussi le chatoiement des étoffes et l'éclat des paysages somptueux et colorés. Les sujets de ses peintures sont peu variés : des *Adorations des Bergers* (à Venise, à Turin, à Brescia), des *Nativités* (à Turin, à Hampton-Court), des *Repos en Égypte* (à Urbin, à Munich), deux belles *Transfigurations* (aux Offices de Florence et à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan), des images de *saint Jérôme* et de *sainte Madeleine* (à Fermo, à Florence, à Berlin, à Londres), enfin et surtout des *Madones* entourées de saints. La plus majestueuse de ces *Madones*, celle du Musée Brera de Milan (fig. 297), semble avoir été reproduite par le peintre, en 1533, pour l'église de Santa Maria in Organo de Vérone. Les quatre figures debout sur le sol, et qui regardent vers les cieux, où apparaît la Vierge sur un trône de nuages parsemés de têtes de chérubins, ont l'ampleur et la robustesse des créations de Raphaël; elles font songer aux saints héroïques qui entourent la *Sainte Cécile* de Bologne ; mais l'esprit, la souplesse, la lumière de Corrège n'ont pas encore passé par là; et c'est à la même date que Corrège peignait sa *Madone de saint Georges* (voir Tome IV, p. 401).



Phot. Alinari.

Fig. 297. — Vierge et Saints, par Savoldo.
(Musée Brera, Milan.)

Les portraits de Savoldo ne brillent point par une beauté de style ou par une recherche de caractère qui leur méritent l'immortalité ; à mi-chemin entre Bellini et Moretto, il est aussi inférieur à son maître qu'à son disciple ; mais il faut mettre à part, surtout pour sa valeur historique, la curieuse image de *Gaston de Foix*, en cuirasse, entre des miroirs où se reflète son visage (au Musée du Louvre). Cette peinture, qui a fait partie des collections de François Ier, est signée tout au long : *Opera di Iovanni Ieronimo di Brescia di Sauoldi*.



Phot. Alinari.

Fig. 298. — Vierge et Saints, par Romanino.
(San Francesco, Brescia.)

Romanino. — Girolamo Romanino, né à Brescia en 1485, mort en 1556, est un artiste beaucoup plus personnel que Savoldo, et qui sur plus d'un point se rapproche de son contemporain et voisin Lorenzo Lotto. Comme Lotto, il a laissé de grands décors à fresque : ce sont, dans le chœur de la cathédrale de Crémone, les quatre belles scènes de la Passion peintes en 1519, le *Christ devant Pilate*, la *Flagellation*, le *Couronnement d'épines*, l'*Ecce Homo* ; puis, à Brescia, transportés au Musée Municipal, une *Madeleine lavant les pieds du Christ* et des *Pèlerins d'Emmaüs*, et surtout, dans la chapelle Corpus Domini de San Giovanni Evangelista, des compositions et des figures où il travailla auprès de son jeune rival Moretto, un *Saint Luc*, un *Saint Apollonius*, le *Festin chez Lévi* et la *Résurrection de Lazare*. D'autres fresques décoratives, de 1540, des cavaliers et des dames, un *Couronnement de Charlemagne*, sont conservées au château épiscopal de Trente. Dans ses retables d'autel, Romanino garde l'ordonnance savante et pure de Bellini, en donnant aux figures un coloris parfois profond et chaud comme celui de Giorgione ou de Sebastiano del Piombo, mais le plus souvent clair et chatoyant, dans les gammes argentées dont Moretto saura jouer avec tant de grâce. Le plus ancien de ces retables, celui de

San Francesco de Brescia, date de 1511 ; il représente *les principaux saints de l'ordre franciscain* agenouillés ou debout *devant le trône de la Vierge* (fig. 298) ; noble composition qui a son pendant harmonieux dans le retable de 1515, exécuté pour les moines de Santa Giustina de Padoue, et conservé aujourd'hui au Musée de cette ville ; c'est une œuvre comparable aux plus harmonieuses créations de Bellini, dont elle s'inspire manifestement. Une autre *Madone entre deux saints*, de 1521, et une *Cène*, se trouvent au même Musée de Padoue ; une *Nativité*, des *Noces de Cana* sont au Musée de Brescia ; une belle *Assomption de la Vierge* à Sant'Alessandro de Bergame ; et il y a de notre peintre, en diverses galeries, des portraits qui paraissent d'un bon imitateur de Titien. Il eut quelques élèves qui méritent d'être nommés : Girolamo Muziano, Calisto da Lodi, Lattanzio Gambara.

Moretto. — Alessandro Bonvicino, surnommé le More, *il Moretto*, grand et délicieux artiste, ne peut être connu à sa véritable valeur que dans sa patrie ; les meilleures de ses peintures, plus des deux tiers, n'ont point quitté Brescia. Né en 1498, à Brescia (et non pas, comme on l'a cru généralement, à Rovato), d'une famille de peintres, il fut, ainsi que Romanino, l'élève de Ferramola. Étudia-t-il à Venise même les œuvres de Palma et de Titien, ou en reçut-il l'influence au travers des compositions de ses rivaux plus âgés, Romanino et Savoldo, on ne saurait le dire ; toujours est-il qu'il fut précoce ; à la galerie Lochis de Bergame, on voit de lui un *Christ au donateur*, de 1518, qui a longtemps porté le nom de Titien, et ses belles fresques de la chapelle Corpus Domini, à San Giovanni Evangelista de Brescia, la *Récolte de la Manne*, *Élie au désert*, la *Cène*, des figures de *Prophètes* et d'*Évangélistes*, le montrent, en 1521, à vingt-trois ans, infiniment supérieur à Romanino, et en possession déjà de toute sa maîtrise. Un petit nombre seulement de ses peintures, à l'exemple de celles-là, sont datées et permettent de suivre les étapes d'un génie si riche et d'une invention si variée : c'est, en 1526, l'*Ascension* de la sacristie du dôme de Brescia, et le beau portrait d'*un noble seigneur*, à la National Gallery de Londres ; en 1530, le tableau d'autel de San Francesco de Brescia, avec *sainte Marguerite, saint François et saint Jérôme* ; en 1533, la ravissante image votive de la *Vierge* du sanctuaire de Paitone ; en 1539, le *Saint Nicolas* du Musée de Brescia ; en 1540, la *Madone apparaissant à des saintes*, de San Giorgio in Braida de Vérone ; en 1542, la *Madone apparaissant à saint François*, du Musée de Brescia ; en 1544, le *Repas chez Lévi*, de Santa Maria della Pietà à Venise ; en 1554 enfin, l'année même de sa mort, la *Déposition de croix* de l'ancienne collection Weber à Hambourg. En 1550, à l'âge de cinquante-deux ans, il s'était marié ; il mourut laissant trois enfants, et il fut enseveli dans la petite église de San Clemente de Brescia.

Ce contemporain de Corrège n'est pas moins ingénieux que lui à diversifier les arrangements de ses tableaux de piété en y introduisant les plus délicates observations de nature ; tantôt fidèle au rythme de Bellini, tantôt habile, comme Lotto, à renouveler par un réalisme subtil et délicat toutes les anciennes inventions. Mais il diffère de Corrège et il est supérieur à Lotto par le charme indicible de ses figures, ce quelque chose de doux et de chaste dans la noblesse, ce sourire tendre, cette onction sans mièvrerie toutefois et sans apprêt que montrent les gestes paisibles de ses acteurs dévots. Là-dessus un dessin moelleux, une entente des lumières et des ombres qui rappelle le *sfumato* léonardesque ou corrégien, ou, si l'on préfère, l'enveloppe merveilleuse des fresques de Luini au Monastero Maggiore de Milan ; mais, ce que n'a point connu Luini, une fraîcheur, un velouté des tons où les roses, les verts, les orangés ont conservé sous l'émail du temps comme une pulpe de fleur ; voilà ce qui conquiert les regards et les cœurs à la peinture de Moretto.



Phot. Alinari.

Fig. 299. — Saint Nicolas présentant des enfants à la Vierge, par Moretto.
(Galerie Martinengo, Brescia.)

Il a mis toute son âme dans l'ex-voto naïf du sanctuaire de Paitone, l'*Apparition de la Vierge à un enfant sourd-muet*, qu'il peignit sur les indications mêmes du pâtre miraculeusement guéri — imaginez notre Puvis de Chavannes peignant les apparitions de Lourdes — et rien n'est plus finement tendre et spirituel que le *Saint Nicolas présentant des enfants à la Vierge* qui a passé de la petite église de la Madonna dei Miracoli à la Pinacothèque de Brescia (fig. 299). La Vierge, que Jésus caresse d'un mouvement si vrai et si vif, se penche, de l'autel où elle est assise, vers les quatre enfants bien sages qui apportent leurs jouets, des fruits ou des gâteaux ; l'aîné même, fièrement, soulève des deux mains la mitre blanche de l'évêque qui les conduit comme un bon grand-père.

Il y a la même effusion de tendresse religieuse dans l'un des retables de San Clemente de Brescia, cette église si riche en peintures du maître : *la Vierge*, assise sur un trône fort élevé, derrière lequel des têtes de séraphins se jouent dans les nuages, se tourne bénignement vers *sainte Catherine de Sienne* qui s'agenouille pour recevoir une branche de lis, tandis que de l'autre côté le petit Jésus, en chemise blanche, debout sur un genou de sa mère, passe l'anneau de fiançailles au doigt de *sainte Catherine d'Alexandrie*. Au bas du trône de marbre, d'où pend un beau tapis d'Orient, *saint Paul* et *saint Jérôme* adorent l'Enfant divin. Les autres autels de la nef de San Clemente portent, l'un une *Sainte Cécile*, l'autre une *Sainte Ursule* entourées de saints et de saintes, un autre les figures d'*Abraham* et de *Melchisédech*; au maître-autel, *Saint Clément*, debout entre saint Antoine de Padoue et saint Florian, sainte Lucie et sainte Madeleine, au centre d'une colonnade que surmonte un balustre, contemple *la Vierge et l'Enfant* un peu bizarrement assis parmi des arceaux de fleurs que tressent des angelots; il y a là, dans une harmonie de couleurs chaudes très plaisantes à l'œil, un peu de l'étrangeté que l'on reproche parfois aux compositions de Lotto.



Phot. Alinari.

Fig. 500. — La Vierge glorieuse et cinq martyres, par Moretto

(San Giorgio in Braida, Vérone.)

Mais Moretto est plus simple à l'ordinaire, même quand il s'attache à renouveler, comme il l'a fait en trois retables différents, tous trois à Brescia, au séminaire de Sant'Angelo, à San Giovanni Evangelista et aux Santi Nazzaro et Celso, le sujet tant de fois traité du *Couronnement de la Vierge*. C'est le troisième de ces retables qui est incomparablement le plus beau, dans son allure toute raphaélesque, avec ses saints agenouillés ou debout dans un lumineux paysage, et l'éclat de cette gloire de nuages et de chérubins où apparaissent les figures du Christ et de la Vierge. Le *Saint Antoine de Padoue* assis sur un trône et dressant triomphalement la tige de lis fleurie, entre saint Antoine ermite et saint Nicolas de Tolen-

tino, est une des plus nobles peintures de la galerie Martinengo de Brescia. Dans la même galerie, un grand tableau de la *Nativité* semble inspiré d'une des plus belles fresques de Luini, à Sarouno. L'*Assomption* du dôme de Brescia rivalise non sans bonheur avec la toile célèbre et puissante de Titien. A Venise, en 1544, dans son *Repas chez Lévi* de Santa Maria della Pietà, Moretto a voulu lutter avec Titien encore, et Palma et Bonifazio; sa perspective est médiocre, ses architectures petites; mais il n'est pas impossible, et ce serait beaucoup, que ce tableau manqué ait éveillé un jour la grandiose fantaisie de Véronèse. Dans la petite église de Santa Maria in Calchera, de Brescia, le peintre pieux et amoureux s'est retrouvé lui-même en ne conservant du sujet évangélique que la note d'édification : la pécheresse repentante et prosternée qui essuie de ses cheveux blonds les pieds du Christ. Il a prodigué des trésors dans les villages qui avoisinent Brescia ; à Manerbio, à Mazzano, à Pralboino, où il y a une *Vierge* assise sur les nues, entre saint Joseph et saint François (avec d'autres saints en prière sur le sol), qui est une figure d'une dignité vraiment royale. Non moins belle et suave nous apparaît la *Vierge* du Musée de Brescia, avec l'Enfant blotti à son giron, et le petit saint Jean qu'elle caresse, planant dans une irradiation de lumière, sous la coupole d'un portique qui nous laisse voir un paysage immense, encadré par les figures de deux saintes debout et de deux évêques agenouillés. Nulle part peut-être il n'est plus délicat et personnel qu'en une toile qui suffirait à lui mériter mieux qu'à aucun artiste de Venise le nom de peintre de la Madone et des vierges, le doux retable de San Giorgio in Braida de Vérone (fig. 500). Cette même église possède un des chefs-d'œuvre de Véronèse ; mais, au sortir du tumulte de couleurs et de gestes dont le *Martyre de saint Georges* fatigue l'esprit tout en l'émerveillant, que l'on est heureux



Phot Hanfstaengl.

FIG. 501. — Sainte Justine, par Moretto.
(Musée Impérial de Vienne.)

de se recueillir dans l'harmonie claire, argentée, originale du chef-d'œuvre de Moretto ! Que l'on sent délicieusement planer sur les nues cette *Madone* si pure, dont les chérubins soulèvent le manteau comme deux ailes, et que l'on goûte donc intimement, avec la bonté joyeuse de l'Enfant divin, le calme surnaturel, la musique ineffable de la « conversation sacrée » de ces cinq vierges, Cécile, Agnès, Catherine, Barbe et Lucie ! C'est une des plus belles pages de l'art chrétien.

Moins chrétienne assurément, mais combien séduisante et royalement noble, la *Sainte Justine* du Musée Impérial de Vienne, sœur charmante et superbe de la *Sainte Barbe* du vieux Palma (fig. 301) ! Debout dans un lumineux paysage, cette belle Vénitienne, qui tient une palme d'une main, tandis que de l'autre elle drape autour de sa robe de satin rose les plis de son manteau d'or à grands ramages noirs, semble écouter avec une grave indulgence la prière implorante que lui adresse un seigneur agenouillé ; donateur ou amoureux ? S'il y a une équivoque dans le tableau, du moins la belle licorne blanche qui s'agenouille, elle aussi, aux pieds de sa maîtresse, atteste sa chasteté. Ces jeux subtils, qui furent chers aux Florentins du xve siècle, sont bien encore selon l'esprit d'un Bellini ; et le tableau de Vienne, longtemps attribué à Pordenone, nous montre pour une fois Moretto héritier d'un Giorgione et rival d'un Titien. Ces deux portraits en plein air — car la sainte Justine garde évidemment la ressemblance de quelque noble dame — sont d'un maître digne de lutter avec les plus grands. Et Moretto, en effet, pour les quelques portraits d'hommes qu'il nous a laissés, mérite une part de la gloire que l'on a départie à son disciple Moroni. Le noble seigneur que l'on voit à la National Gallery de Londres, debout, accoudé à un portique dont la marche porte la date de 1526 (n'est-ce pas celui-là même qui tout à l'heure implorait sainte Justine ?), l'autre, du même Musée, en toque de velours à plume blanche, en manteau de satin bordé d'hermine, accoudé sur une pile de coussins d'un air indolent de rêveur, le docteur austère de la Pinacothèque de Munich, le professeur du Palazzo Rosso de Gênes (fig. 302), ne s'imposent-ils pas à notre souvenir comme les effigies d'un Holbein ?



Phot. Alinari.

Fig. 302. — Un professeur, par Moretto.
(Palazzo Rosso, Gênes.)

Moroni. — Il est certain que Holbein même est dépassé — car il est avant tout un merveilleux dessinateur — par les portraitistes vénitiens de la grande époque; avant Velasquez, il n'y a pas de peintres de portraits que l'on puisse égaler à Titien, si ce n'est peut-être Lotto ou Moretto, et surtout Moroni. Giovanni Battista Moroni, né en 1525 à Bondio, près de Bergame, alla faire son éducation de peintre à Brescia, dans l'atelier de Moretto. Disciple docile, il peignit à Bergame et dans quelques églises de la région des tableaux de sainteté auxquels manque le charme tendre et pénétrant du maître; sous la couleur délicate où les gris et les noirs dominent par endroits, le dessin a une noblesse un peu molle. Il faut dire que, pour la plupart, ces peintures appartiennent aux dernières années de l'artiste, qui mourut non pas âgé, mais usé peut-être, à cinquante-trois ans, en 1578 : le *Couronnement de la Vierge* de Sant'Alessandro et la *Madone* du dôme de Bergame sont de 1576; la *Madone* entre saint Pierre et saint André, de l'église rustique de Fino del Monte, porte la date de 1577; enfin celle du village de Parre et le *Christ en croix* adoré par saint Antoine de Padoue et saint Bernardin, du village d'Albino, la *Cène* du village de Romano, et la grande *Madone* que l'on voit à Santa Maria Maggiore de Trente, bien que non datées, montrent une facture assez voisine des autres tableaux pour nous convaincre que ce fut seulement sur la fin de sa vie que Moroni s'adonna aux sujets de dévotion. Jusque-là, rien ne semble l'avoir distrait de sa vocation de portraitiste, qu'il exerça paisiblement à Bergame, sans se laisser même tenter, peut-on croire, par les séductions cependant peu lointaines de Venise, auxquelles, vers la même époque, un autre grand peintre de Bergame, plus curieux, plus capricieux, et certes d'un génie bien plus large, Lorenzo Lotto, ne demeurait point insensible. Moroni, aussi bien que Moretto son maître, connut Venise dans l'atelier de Lotto; mais là même, un doux esprit d'intimité, le sentiment profond de la petite patrie l'emportaient sur les tentations païennes et mondaines. Comme on ne peut bien connaître Moretto qu'à Brescia, c'est à Bergame qu'il faut se rendre pour apprécier le génie tranquille de Moroni.



Phot. Alinari.

Fig. 505. — Portrait d'un docteur, par Moroni.
(Galerie Carrara, Bergame.)

On n'y compte, aujourd'hui encore, pas moins de vingt-six portraits de sa main (dans la liste attentivement dressée par M. Berenson) : dix-sept répartis dans les diverses galeries du Musée, les autres en des collections particulières, mais surtout dans celle du comte Moroni, qui possède deux superbes figures en pied de nobles personnages vêtus l'un de noir, l'autre de rose, et deux figures de dames en noir. A Florence, le palais Pitti conserve trois portraits, et les Uffizi quatre; à Milan, il y en a un à la Bibliothèque Ambrosienne, et deux au Musée Brera. Parmi les Musées d'Europe, c'est la National Gallery de Londres qui est le plus riche en ouvrages de Moroni; elle n'en a pas moins de sept, sans parler des trois bustes d'hommes en pourpoint noir, d'exécution assez ordinaire d'ailleurs, qui vont y entrer avec la collection Layard; le Musée de Berlin en a trois, celui d'Oldenburg cinq, celui de Vienne deux. En France, le Louvre possède un intéressant portrait de vieillard, vêtu de noir, qui ne vaut cependant pas celui du docteur de Bergame (fig. 505); le Musée de Nantes a un buste de femme dont l'expression aiguë fait songer à certaines toiles contemporaines d'Antonio Moro. Mais ce sont surtout les collections particulières nouvellement formées en Amérique, celles de Mr. Théodore Davis, à Newport, de Mr. James Stillmann, à New-York, de Mrs. Gardner, à Boston, qui détiennent quelques-unes des plus belles œuvres de Moroni. Il serait oiseux de chercher à les décrire. Toutes se ressemblent par un certain air de famille, un naturel sans artifice et sans faste, une vie profonde que traduisent le pli de la bouche et la nuance du regard. Les noirs des vêtements, mariés parfois à quelque ton rouge, ou délicatement avivés par l'éclat d'une fourrure d'hermine, ressortent sur le gris blond d'une muraille que l'artiste s'amuse à orner d'accidents divers, d'une colonne rompue, d'une brèche où poussent des plantes : ainsi dans le portrait de noble inconnu, daté de 1554, de la Bibliothèque Ambrosienne, ou dans celui du podestat de Bergame, *Navagero*, peint en 1565, et conservé au Musée Brera. Les grandes figures de *Bernardo* et de *Pace Spini*, qui se font pendant, au Musée de Bergame, le mari élégant,



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 504. — Un tailleur, par Moroni.
(National Gallery, Londres.)

soupçonneux et ferme, perfide peut-être, comme un seigneur de la cour des Valois, la femme assez placide et bonasse dans sa tenue d'élégance bourgeoise, manteau noir à traîne sur une robe de soie rouge, éventail de plumes noires sur le bras, annoncent toute la plénitude d'art d'un Velasquez. Au même Musée, un gros homme à barbe blanche, le col de chemise rabattu et familièrement chiffonné, s'accoude lourdement à son fauteuil, en nous regardant avec une complaisance heureuse. Tout Bergame a passé dans l'atelier célèbre, du podestat, des professeurs, de l'homme de loi ou du chanoine au bretteur qui étale fièrement toutes les pièces de son armure, ou, chose infiniment plus amusante, au tailleur dont l'artiste a dû payer les services de son portrait. Et ce portrait (à la National Gallery de Londres) est un des plus parfaits chefs-d'œuvre de tous les temps (fig. 504). Ses chausses rouges à crevés, son pourpoint blanc, les grands ciseaux dont il se prépare, sur la table, à tailler la pièce de drap noir, l'air déférent et empressé dont il attend l'ordre du client, c'est, avec une mise en toile merveilleusement calculée, dans une harmonie de tons toute délicate, l'expression la plus familière et la plus spontanée de la vie.

II

LES VÉNITIENS. VÉRONÈSE ET TINTORET

Élèves et imitateurs de Titien. — On peut dire que toute la peinture vénitienne, dès le second tiers du XVIe siècle, se rattache à Titien; élèves ou imitateurs, des plus grands aux plus médiocres, les artistes affluent de toutes parts vers l'atelier célèbre. Un de ces élèves, Giovanni Calcar, ou plus exactement Johann Stephan von Calcker, car il est Allemand, du duché de Clèves, est l'auteur de ce beau portrait qu'on voit au Louvre, d'un homme jeune, en pourpoint noir à manches violettes, qui s'accoude au socle d'une colonne; ce n'est pas, comme on l'a cru, le savant André Vesale, auteur d'un Traité d'Anatomie dont Calcar a dessiné les planches, mais un membre de la famille del Buono de Venise; la peinture porte l'inscription: *anno 1540, aetatis XXVI*. Joachim Sandrart a également attribué à Calcar, mais ce n'est nullement démontré, les très beaux portraits gravés sur bois qui illustrent, en 1568, la deuxième édition des *Vite* de Vasari. Ce Calcar, né vers 1500, meurt à Naples en 1546. Un autre élève, Andrea Meldolla, surnommé Schiavone, né à Sebenico en 1522, a orné les façades des palais vénitiens de fresques aujourd'hui détruites; mais il reste de lui un assez grand nombre de petits tableaux, répartis en divers Musées (Vienne n'en possède pas moins de dix-neuf), où il a traité

indifféremment, à l'exemple de son maître, tous les sujets de la mythologie ou de la Bible. Il meurt en 1582, toujours actif, mais incliné vers une mièvrerie où l'on reconnaît l'influence du Parmesan. Des peintres comme Polidoro Lanziani, portraitiste d'*Isabelle d'Este* (collection de Mrs. Gardner, à Boston) et de la famille *Morosini* (Musée Jacquemart-André, à Paris), auteur de gracieuses *Madones*, d'*Adorations des Mages* et *des Bergers*, de *Saintes Familles* et de tant d'autres sujets pieux (il meurt en 1565), Domenico Caprioli, portraitiste de *Titien* et des *Grimani* (il meurt en 1560), Francesco Beccaruzzi, bien d'autres encore, dont les noms ont à peine survécu, n'imitent pas seulement Titien, mais Bonifazio, Pordenone et, pour finir, Véronèse. A Vérone, la dynastie des Bonifazio continue d'être féconde; Bonifazio le jeune (1494-1555) et Bonifazio Veneziano travaillent à emplir les églises de grandes compositions lumineuses et faciles, d'ailleurs aussi dénuées que possible de sentiment ou même d'esprit.

Paris Bordone. — Cependant, parmi ces disciples de Titien, il en est un, le plus fidèle de tous, qui mérite mieux qu'une rapide louange. Paris Bordone naît en 1500, dans la jolie ville de Trévise, où toute une tribu de peintres, les Pennacchi, continue les traditions des Bellini (le dernier, Girolamo, doit voyager et modifier sa manière à Bologne). Il va se former à Venise dans l'atelier de Titien, mais ne s'interdit point de regarder les œuvres de Giorgione, de Palma, de Tintoret; il se les assimile même assez bien pour que de trop nombreuses réminiscences, involontaires ou non, aient permis plus d'une fois de confondre certaines de ses compositions avec celles de ces maîtres. Il a laissé des portraits de jeunes femmes qui rappellent singulièrement, par leur ampleur de formes et leur vie puissante, ceux de Palma, et qui ne s'en distinguent que par un ton rougeâtre et peu agréable des chairs; son portrait d'homme en noir du Palais Brignole, à Gènes, est d'ailleurs tout à fait digne de Titien. Parmi ses tableaux religieux, il y a plusieurs *Saintes Familles* (à Rome, à Milan, à Londres, à Glasgow, à Dresde), une très belle *Adoration des Bergers* (au dôme de Trévise), des *Madones* et des *Saints*; ses tableaux mythologiques ne sont pas moins nombreux: des *Allégories* (à Vienne, à Milan), *Jupiter et Antiope*, *Vénus et Mars* (à la villa Borghèse et au Palais Doria de Rome); *Apollon et Marsyas*, *Diane chasseresse* (à Dresde); mais aucune de ces toiles ne vaut celle de l'Académie de Venise, provenant de la Scuola de Saint-Marc, le *Pêcheur remettant l'anneau de saint Marc au doge* (fig. 505). C'est une scène historique composée avec tout le charme pittoresque d'un tableau de genre. Le doge, entouré des membres du Conseil, est assis sous un vaste portique de marbre, dont l'escalier, orné de bas-reliefs, descend vers le quai où une gondole est amarrée. Un vieux pêcheur à demi nu, suivi

d'un magistrat à simarre rose et fleurie, gravit les degrés, et tend au doge l'anneau de saint Marc. Des seigneurs groupés et conversant, plus loin



Phot. Alinari.

Fig. 505. — Un pêcheur remet l'anneau de saint Marc au Doge, par Paris Bordone.
(Académie des Beaux-Arts, Venise.)

des promeneurs, un soleil lumineux sur les dalles que bordent de nobles édifices de marbre entrevus sous l'arche du portique, tout cela forme une scène à la fois pompeuse et joyeuse, familière d'esprit et solennelle d'expression, que la magie d'une couleur chaude et ambrée revêt d'une poésie

profonde. L'anecdote se relie, après un demi-siècle, à celles que Carpaccio traitait avec sa délicieuse ingénuité pour la Scuola de Sainte-Ursule; ici, l'ingénuité est remplacée par un sens décoratif très sûr, et auquel il ne manque, pour atteindre la perfection, qu'un peu de l'aisance et de la fantaisie merveilleuses de Véronèse. Le chef-d'œuvre de Paris Bordone, dont la date nous est inconnue, mais qui appartient évidemment à la maturité de l'artiste, mort à Venise en 1571, clôt une série que remplacent désormais les allégories triomphales.

Paul Véronèse. — Le grand et heureux rival de Titien, le maître le plus brillant de la peinture vénitienne au seizième siècle, celui dont l'influence s'est propagée le plus longtemps et le plus loin, n'a été qu'un fils adoptif de Venise; mais il a rendu mieux que nul autre, et comme un don de sa propre nature, le génie sensuel et lumineux de la cité des eaux. La joyeuse magie des couleurs qui flotte dans l'atmosphère humide des canaux, les murs incrustés de marbres pareils à des tapis, les colonnes roses et blondes et les coupoles d'argent dans le ciel bleu, ces architectures qui vivent et se meuvent aux reflets des lagunes, ont fait le décor incessamment renouvelé de ses compositions; là, dans les hautes salles ouvertes sur le ciel et sur l'eau, tout au long des escaliers dont les marches plongent dans les vagues et dont le sommet se couronne de portiques, il a introduit les dieux de l'Olympe et les saints du christianisme, et surtout la foule bigarrée, multipliée à plaisir, du peuple vénitien : nobles et riches seigneurs, belles dames et courtisanes, bouffons et nains, pêcheurs, gondoliers; tous harmonieusement assemblés, modérément soucieux des drames de l'existence, heureux de vivre et de participer aux fêtes de la couleur; la vie, aux yeux de ce grand peintre, n'est que le plus beau des vêtements. Les jeux du soleil sur la soie d'une robe ou sur l'or d'une chevelure, et les nuances infiniment douces de l'argent et des perles mariées aux tons superbes du rubis, du saphir et de l'émeraude suffiraient à son inspiration, s'il n'était d'abord un metteur en scène incomparable; il ordonne ces multitudes au rythme de sa musique. Aussi bien, avec quelle juste conscience de sa vraie gloire, avec quelle jouissance profonde ne s'est-il pas représenté lui-même au centre de son immense toile des *Noces de Cana*, assis et jouant de la viole, tandis que Titien auprès de lui, et Palma et Tintoret l'accompagnent de leurs instruments! mais le chef de l'orchestre et le vrai maître du concert, c'est lui, le robuste et paisible et souriant Paul Véronèse.

Chose surprenante, cet admirable artiste, le rénovateur d'un art dont on pouvait croire qu'il avait tout dit, et l'initiateur de la peinture moderne, n'a pas encore été célébré comme il le mérite; quelques petits livres, louables sans doute, les recherches personnelles et les brillantes études

trop brèves d'Yriarte nous ont introduits dans sa familiarité ; mais à qui voudrait le raconter à loisir, presque tout serait à reprendre (l'excellent article de M. Hadeln dans l'*Allgemeines Lexikon* de Thieme établit pour la première fois des bases chronologiques solides).

Paolo Caliari naquit à Vérone, en 1528, de Gabriele di Piero Caliari, tailleur de pierres. Selon Ridolfi, il aurait eu pour maître Antonio Badile (1516-1560), dont les tableaux de sainteté (entre autres une *Madone* entourée de saints, de 1546, une *Résurrection de Lazare* et un *Christ mort*, de 1556, à la Pinacothèque de Vérone, et une belle *Présentation au Temple*, à la Pinacothèque de Turin) marquent une filiation avec les œuvres de Caroto et de



Phot. Alinari

Fig. 306. — L'Annonciation, par Paul Véronèse.
(Musée des Offices, Florence.)

Girolamo dai Libri. D'autres artistes véronais, comme Francesco Torbido (il Moro), qui a peint fort médiocrement la *Vie de la Vierge* au chœur de la cathédrale, Giambattista del Moro, élève de Torbido, et surtout Domenico Ricci, dit Brusasorci (1516-1567), ingénieux et fécond décorateur de façades de palais et d'églises, qui fond habilement les souvenirs de Jules Romain, de Parmesan et de Michel-Ange, n'ont pas été sans exercer quelque action sur le peintre à ses débuts ; mais il semble bien que Paolo Caliari n'ait pas attendu de connaître Palma et Titien dans leurs chefs-d'œuvre de Venise pour se faire une manière déjà très personnelle et puissante.

Les premiers décors. — Elle apparaît, cette manière simple et claire du grand décorateur, dans les fresques dont, tout jeune encore, il obtint la commande en compagnie d'un camarade d'atelier, Giambattista Farinati, dit Zelotti, qui fut son associé et devint son rival. Ce Zelotti, s'il faut en croire Vasari, ayant appris de son oncle Paolo Farinati les

éléments de la peinture, devait achever son instruction à Venise auprès de Titien. L'architecte Sannicheli l'employa avec « Paulino », c'est-à-dire notre Véronèse, dans les belles maisons de plaisance qu'il était chargé d'édifier entre Vicence et Vérone. Ils peignirent « à Thiene, dans le Vicentin, une salle du palais Portesco où ils firent un nombre infini de figures qui leur acquirent à l'un et à l'autre crédit et réputation. Avec le même Paulino, Battista travailla moult choses à fresque dans le palais de la Soranza à Castelfranco, y ayant été envoyés à travailler tous deux par Michele Sanmichele, qui les aimait comme ses fils ». Les débris des fresques de la villa Soranzo, transportés sur toile, se trouvent à la pinacothèque du séminaire de Venise (c'est une *allégorie* féminine, datée de 1551), et dans la sacristie du dôme de Castelfranco (ce sont les figures de la *Tempérance*, de la *Justice*, de la *Renommée* et du *Temps*, avec quatre enfants; un cinquième enfant est au Musée Civique de Vicence). Les sujets de l'histoire romaine que l'on voit encore dans une salle du palais Porto-Colleoni de Thiene ne paraissent pas provenir, quoi qu'en dise Vasari, de Zelotti non plus que de Véronèse.



Phot. Hanfstaengl.

FIG. 507. — Vision de sainte Hélène, par Paul Véronèse.
(National Gallery, Londres).

En 1552, le cardinal Hercule Gonzague commande un retable pour le dôme de Mantoue à Paolo Caliari, Paolo Farinati, Brusasorci et Battista del Moro; la partie traitée par Véronèse, et livrée en 1553, une *Tentation de saint Antoine*, est au musée de Caen. Dès l'année suivante, Paolo Caliari était à Venise où il travaillait, avec Ponchino et Zelotti, au plafond de la salle du Conseil des Dix, dans le palais des Doges.

Ces peintures sont demeurées dans leurs anciens encadrements dorés, à l'exception des deux plus belles, que remplacent des copies; les originaux de Véronèse, enlevés en 1797, sont au Louvre et au Musée de Bruxelles. La grande toile ovale du Louvre, *Jupiter foudroyant les Vices*, dont on décora, en 1810, le plafond de la chambre de Louis XIV, à Versailles, nous montre, avec des raccourcis d'une hardiesse surprenante, un sens incomparable de la perspective aérienne; c'est la première fois qu'un peintre se joue avec cette aisance au milieu des plus difficiles problèmes du plafonnement. La toile de Bruxelles, *Junon versant ses trésors sur*

Venise, ne comprend que deux figures; mais quelle souplesse, même auprès de Palma et de Titien, dans le dessin de ces musculatures jeunes et puissantes, dans les plis de ces draperies dont les tons blancs et mauves, bleus et roses répondent si harmonieusement à la note blonde des chairs, sur le gris délicat des nuages! Véronèse est tout entier déjà dans ces larges peintures. La troisième toile du maître, *l'Age mûr et la*



Phot. Alinari.

FIG. 508. — Sainte Famille, par Paul Véronèse.
(Musée du Louvre.)

Jeunesse, offre, comme les précédentes, les plus magnifiques modèles à l'étude des artistes; pourrait-on se douter que le créateur de ces figures où se résument tous les enseignements du dessin et de la couleur est un jeune homme de vingt-six ans à peine! Auprès de lui, Ponchino, avec sa *Venise sur un lion* et son *Neptune sur un char*, paraît insignifiant; seules, les deux toiles de Zelotti, *Jupiter et Junon*, *Neptune*, *Mars et Venise*, peuvent soutenir la comparaison, sans toutefois atteindre cette facilité prodigieuse de composition aérienne.

LE PEINTRE DE VENISE. — LES ÉGLISES. — La supériorité de Véronèse sur ses associés éclatait trop manifestement dans ces premiers travaux vénitiens pour qu'on ne lui demandât point désormais d'exécuter à lui seul et

d'organiser de grandes décorations d'églises et de palais. Au temps même où il achevait les panneaux dont nous venons de parler, le Véronais Bernard Torlioni, prieur du couvent des Gérolamites, l'invitait à venir peindre dans l'église nouvellement construite de Saint-Sébastien. Ses premiers décors y furent accueillis avec enthousiasme, et en firent solliciter de nouveaux; si bien que peu à peu, en une douzaine d'années, le vaste et somptueux vaisseau de cette église située presque aux confins de la ville se trouva être l'atelier d'élection du grand peintre, et que sa dépouille mortelle y demeure encore aujourd'hui conservée.



Phot. Anderson.

Fig. 509. — Saint Antoine abbé et deux Saints, par Paul Véronèse.
(Musée Brera, Milan.)

Le plafond de la sacristie de Saint-Sébastien fut terminé le 10 novembre 1555. Il se compose d'un grand panneau rectangulaire, où est représenté le *Couronnement de la Vierge*, entre quatre ovales, où sont les figures des Évangélistes, accompagnés de leurs attributs, et huit anges, répartis deux par deux. Le motif central est fort ingénieusement équilibré par les deux figures assises du Père et du Fils, entre lesquels, faisant face aux spectateurs, la Vierge s'agenouille sur les nues. La colombe de l'Esprit Saint plane dans un rayonnement d'or, et des angelots potelés, pareils à ceux que Titien avait déjà employés plus d'une fois, s'agitent joyeusement parmi les vapeurs du ciel. Il y a là un renouvellement fort curieux de l'iconographie sacrée, un arrangement mystique tout ensemble et plastique bien fait pour se perpétuer dans l'art moderne. Il fut agréé, et presque aussitôt, dès le 1er décembre 1555, Paolo recevait la commande du grand plafond de l'église, où il peignit, en trois vastes panneaux, un carré entre deux ovales, les scènes principales de l'*histoire d'Esther*: sa *Rencontre avec Assuérus*, son *Couronnement*, et le *Triomphe de Mardochée*.

Il s'y montre charmant et habile, trop habile déjà peut-être. Voici qu'apparaissent les figures meublantes, si l'on peut dire, d'hommes et d'animaux dont il fera un si grand et si commode usage : hommes couchés au premier plan, dans l'attitude des Fleuves antiques, serviteurs, femmes au balcon, lévriers élégants et indolents ; nous les reverrons cent fois, mais qu'importe, si c'est pour la joie des yeux ? D'ailleurs la reine, dans sa robe de soie verte, est d'une grâce ravissante, et le cheval blanc de Mardochée se cabre avec une allure toute triomphale. « Quand cette voûte fut découverte, écrit Ridolfi, on vint de toutes parts l'admirer, non seule-



Phot. Alinari.

Fig. 510. — Les Disciples d'Emmaüs, par Paul Véronèse.
(Musée du Louvre.)

ment pour la nouveauté des arrangements, mais pour le rare talent de Paolo (jamais on n'avait vu pareilles beautés au ciel des églises). C'est pourquoi les Pères, sans plus attendre, voulurent qu'il continuât de peindre la voûte de la chapelle principale. »

En 1558, Paolo avait terminé les fresques, aujourd'hui détruites, de la coupole du chœur, et celles de la nef, très endommagées, qui représentent l'*Annonciation*, des figures de *Prophètes* et de *Sibylles*, et le *Martyre de saint Sébastien* ; puis, dans le second chœur, la *Comparution du saint devant Dioclétien*, et son second *Martyre*. En 1560, il décorait les volets de l'orgue de deux vastes compositions : à l'extérieur, la *Purification de la Vierge*, à l'intérieur, la *Piscine probatique*. Il peignait encore pour un des autels un *Crucifiement* assez solennel et terne ; puis, en 1565, il revenait une dernière fois dans sa chère église pour lui donner trois chefs-d'œuvre :

la *Vierge glorieuse*, entourée d'anges musiciens, *apparaissant à saint Sébastien*, autour duquel sont réunis saint Pierre, saint François, saint Jean-Baptiste, sainte Catherine et sainte Élisabeth; c'est le tableau du maître-autel; il est accompagné, à gauche et à droite, de deux autres grandes toiles, *Saint Sébastien exhortant à la mort les saints Marcel et Marcellin*, et, une fois encore, le *Martyre du saint*. Ces derniers tableaux, et tout spécialement l'*Exhortation des saints Marcel et Marcellin*, pourraient passer pour des merveilles de la peinture (« ce tableau, écrit Th. Gautier, doit prendre place parmi les sept merveilles du génie humain »), si le drame intime s'y exprimait plus clairement, si l'émotion n'y était étouffée



Phot. Alinari.

Fig. 511. — L'Été et l'Automne, par Paul Véronèse.
(Villa Giacomelli, Maser.)

sous le luxe des architectures, la richesse des vêtements, le pittoresque des anecdotes; mais peut-être que ces belles femmes blondes sur les marches du temple, et ce mendiant et ce chien, et ce singe qui joue avec des négrillons, et ce jaune, ce violet, ce gris et ce rose des robes et des manteaux donnent à l'œil une telle jouissance qu'il ne reste plus rien pour le cœur. C'est que, aujourd'hui comme plus tard, Véronèse ne voit et ne verra dans un sujet dramatique qu'un beau prétexte aux jeux de la couleur et de la lumière. Et Rubens sans doute en fera autant; mais Rubens tout de même, qui n'atteindra pas à la plénitude harmonieuse de Véronèse, saura mieux exprimer les cris de la passion et de la douleur.

Les travaux commencés dans les églises vénitiennes furent interrompus, vers 1560, suppose-t-on, sur la demande de Daniel Barbaro, le patriarche d'Aquilée, et de son frère Marc-Antoine, qui voulaient confier à l'artiste déjà célèbre, et leur ami, la décoration d'une grande villa qu'ils



Phot. Alinari.

Fig. 512. — Les Noces de Cana, par Paul Véronèse.

(Musée du Louvre.)

venaient de faire construire et orner à Maser, près de Trévise, par l'architecte Palladio et le sculpteur Vittoria. Toute liberté y fut laissée à sa fantaisie, et rien n'est plus gai, plus séduisant et plus vivant encore, dans la solitude de ce palais des champs, que les allégories dont il a peuplé les murs et les plafonds. L'ample escalier gravi, on entre d'abord dans une galerie décorée de niches, où de grandes figures de jeunes femmes, en costumes demi-modernes, demi-antiques, les pieds nus en des sandales, des fleurs ou des bijoux dans les cheveux, jouent de toutes sortes d'instruments de musique. Une coupole où les huit *Planètes*, représentées par huit divinités de l'Olympe, sont assemblées autour de la *Terre* radieuse de lumière et de jeunesse, s'encadre d'écoinçons où les quatre *Éléments* sont symbolisés par les autres divinités classiques, Junon, qui est l'*Air*, Cybèle, qui est la *Terre*, Vulcain le *Feu* et Neptune l'*Eau*. Des rectangles en grisaille, imitant des bas-reliefs, relient ces écoinçons; et, à la retombée des voûtes, deux lunettes opposent le *Printemps*, sous les traits de Vénus entourée d'amours et de servantes qui apportent des roses, à l'*Été* et à l'*Automne*, moissonneuses et vendangeuses divines réunies, parmi les nuages, auprès d'un Bacchus triomphant (fig. 511). C'est le grand décorateur de la Farnésine qui est ici le maître de Véronèse, et ces dernières compositions pourraient porter le titre plus moderne d'« hommage à Raphaël ». Mais, avec un peu moins de style, quelle souplesse infinie et quel rayonnement de joie plus libre! Au-dessous de cette coupole, des fenêtres sont peintes en trompe-l'œil, et, penchée à un balcon, une jolie patricienne apparaît souriante, tandis qu'une vieille lui montre un jeune homme en pourpoint retenant son chien prêt à s'élancer sur un page. Véronèse, qui avait peint à Mantoue, n'oubliait point les grandes leçons de Mantegna, et c'est par lui que la tradition s'en maintiendra jusqu'à Tiepolo dans les palais vénitiens. Ailleurs, un chasseur et une dame se font face; puis, ce sont des allégories encore, *l'Amour maternel*, *la Gloire couronnant le Mérite*, *le Temps et l'Histoire*, *la Force domptée par l'Amour*, *la Vertu repoussant le Vice*, le triomphe de *l'Amour conjugal*; quatre chambres et un salon, autour de la longue galerie, sont emplis des inventions riantes et fraîches dont Véronèse s'est fait un jeu.

A la date de 1565, le maître est en pleine possession de son génie et de sa gloire; il a peint et il va peindre quelques toiles dont les dimensions dépassent de beaucoup ce que l'on a osé entreprendre jusqu'alors. La première et la plus colossale de toutes est celle qui, ravie à Venise en 1797, est demeurée un des trésors du Louvre, les *Noces de Cana* (fig. 512). Commandé le 6 juin 1562 pour le réfectoire du couvent de Saint-Georges-Majeur, le tableau était achevé dès le 6 octobre de l'année suivante. Il mesure près de 7 mètres sur 10. Il fut payé 342 ducats, c'est-à-dire moins de 5000 francs. Peut-être n'est-ce point le chef-d'œuvre de Véronèse : la



Phot Giraud

VÉRONÈSE,__ LES NOCES DE CANA.(detail)

Musée du Louvre

grande balustrade de pierre qui borde la scène en arrière des convives divise un peu sèchement le tableau en deux zones, dont chacune a sa perspective; et le Christ, bien que placé au centre, n'apparaît point au premier abord comme la figure dominante, autour de qui tout doit s'ordonner; cet échanson, ces serviteurs occupés à verser le vin, ces musiciens qui accordent leurs instruments, ces nains, ces bouffons, ces chiens superbes, ces cuisiniers dont la silhouette se détache sur le ciel, l'éclat et la richesse des vêtements, la joie épanouie sur les visages des patriciens de Venise, tout cela emporte et disperse l'attention; mais le peintre a-t-il voulu autre chose qu'amuser les regards en leur offrant la fête la plus illustre, la plus splendide? Il y a rassemblé la beauté solennelle des archi-



Phot. Alinari

Fig. 515. — Le Repas chez Simon, par Paul Véronèse.
(Musée du Louvre.)

tectures blondes sous les nuages légers du ciel, il y a fait chanter l'harmonie rose, bleue et verte des étoffes de brocart; il y a convié tous les grands de Venise et du monde. Le marquis d'Avalos est assis auprès d'Éléonore d'Autriche, reine de France; François Ier a pour voisine Marie d'Angleterre; la marquise de Pescaire est entre Soliman Ier et Charles-Quint. Et l'orchestre qui joue pour les souverains de l'Europe se compose des plus grands musiciens de la couleur, où se font face Véronèse avec la viole et Titien avec le violoncelle; Benedetto Caliari, le frère et l'aide du maître, est l'échanson qui admire dans sa coupe levée la couleur du vin nouveau.

Trois autres grandes toiles de banquets que Véronèse peignit peu après celle-là, de 1570 à 1575, marquent le sommet de son art. C'est le *Repas chez Simon*, peint pour le couvent des Servites, et donné par la République, en 1665, à Louis XIV, qui le mit à Versailles; une colonnade magnifique en ordonne et en relève de la façon la plus heureuse les

diverses parties (fig. 513); — un autre *Repas chez Simon*, peint pour le réfectoire de Saint-Sébastien, et maintenant au Musée Brera de Milan; ici le Christ, aux pieds de qui Madeleine est agenouillée, se trouve relégué tout à l'extrémité de la composition, dont le centre est occupé par les jeux d'un chien et d'un singe avec un chat (la Pinacothèque de Turin possède un troisième *Repas chez Simon*, antérieur aux deux autres d'une douzaine d'années peut-être, et peint pour le réfectoire des Saints-Nazaire-et-Celse); — et enfin, le plus habilement construit et distribué de tous ces vastes tableaux, le *Repas chez Lévi*, exécuté en 1572 pour le couvent des Saints-Jean-et-Paul, où il devait remplacer une *Cène* du Titien détruite par un incendie, et maintenant exposé à l'Académie de Venise (fig. 514).



Phot. Alinari

Fig. 514. — Le Repas chez Lévi, par Paul Véronèse.
(Académie des Beaux-Arts, Venise.)

Cette dernière œuvre attira sur Véronèse les foudres de l'Inquisition. L'interrogatoire, qui nous a été conservé (publié par Armand Baschet) et dont voici quelques fragments, est un des plus précieux documents pour l'histoire du peintre et de son époque. « Ce jour de samedi, 18 du mois de juillet 1573, appelé au Saint Office par le tribunal sacré, Paolo Caliari, Véronais, demeurant en la paroisse de Saint-Samuel, et interrogé sur ses noms et prénoms, a répondu comme ci-dessous : « Avez-vous connaissance des raisons sur lesquelles vous avez été appelé? — Je pense que c'est au sujet de ce qui a été dit par les Révérends Pères, ou plutôt par le prieur du couvent des Saints-Jean-et-Paul, prieur de qui j'ignorais le nom, lequel m'a déclaré qu'il était venu ici, et que vos Seigneuries Illustrissimes lui avaient commandé de devoir faire exécuter dans le tableau une Madeleine au lieu d'un chien, et je lui répondis que fort volontiers je ferais tout ce qu'il faudrait faire pour mon honneur et l'honneur du tableau; mais que je ne comprenais pas que cette figure de la Madeleine pût bien faire ici.... — Dans cette Cène de Notre-Seigneur..., que signifie

la figure de celui à qui le sang sort par le nez? — C'est un serviteur qu'un accident quelconque fait saigner du nez. — Que signifient ces gens armés et habillés à la mode d'Allemagne, tenant une hallebarde à la main? — Il est ici nécessaire que je dise une vingtaine de paroles.... Nous autres peintres, nous prenons de ces licences que prennent les poètes et les fous, et j'ai représenté ces hallebardiers, l'un buvant, l'autre mangeant au bas



Phot. Alinari.

Fig. 515. — Le Calvaire, par Paul Véronèse.
(Musée du Louvre.)

d'un escalier, tout prêts d'ailleurs à s'acquitter de leur service, car il me parut convenable et possible que le maître de la maison, riche et magnifique, selon ce qu'on m'a dit, dût avoir de tels serviteurs.... — Quelles sont vraiment les personnes que vous admettez avoir été à cette Cène? — Je crois qu'il n'y eut que le Christ et ses Apôtres; mais lorsque, dans un tableau, il me reste un peu d'espace, je l'orne de figures d'invention. — Est-ce que les ornements que vous, peintre, avez coutume de faire dans les tableaux, ne doivent pas être en convenance et en rapport direct avec le sujet, ou bien sont-ils ainsi laissés à votre fantaisie, sans discussion aucune et sans raison? — Je fais des peintures avec toutes les considéra-

tions qui sont propres à mon esprit et selon qu'il les entend. — Est-ce qu'il vous paraît convenable, dans la dernière Cène de Notre-Seigneur, de représenter des bouffons, des Allemands ivres, des nains et autres niaiseries? — Mais non. — Pourquoi l'avez-vous donc fait? — Je l'ai fait en supposant que ces gens sont en dehors du lieu où se passe la Cène. — Ne savez-vous pas qu'en Allemagne et autres lieux infestés d'hérésie, ils ont coutume, avec leurs peintures pleines de niaiseries, d'avilir et de tourner en ridicule les choses de la sainte Église catholique, pour enseigner la fausse doctrine aux gens ignorants ou dépourvus de bon sens? » Et Véronèse de convenir que c'est mal, et d'invoquer, pour se disculper, l'exemple de ses maîtres, de Michel-Ange qui, à Rome, dans la chapelle du pape, a représenté Notre-Seigneur, sa Mère, saint Jean, saint Pierre et la cour céleste, « et il a représenté nus tous les personnages... et dans des attitudes diverses que la plus grande religion n'a pas inspirées. » Mais on lui répond que les vêtements n'ont rien à faire avec le Jugement Dernier, et que Michel-Ange n'a peint ni bouffons, ni chiens, ni armes, ni autres plaisanteries; et lui de dire qu'il n'avait point pris tant de choses en considération, et qu'il avait été loin d'imaginer un si grand désordre.... « Ces choses étant dites, les juges ont prononcé que le susdit Paolo serait tenu de corriger et d'amender son tableau dans l'espace de trois mois à partir du jour de la réprimande, et cela selon l'arbitre et la décision du tribunal sacré, et le tout aux dépens dudit Paolo. »



Phot. Alinari.

FIG. 516. — Portrait de la femme de l'artiste, par Paul Véronèse.
(Galerie Pitti, Florence.)

Ces réprimandes, reçues d'un esprit allègre, sinon un peu provocant, par l'illustre peintre, le déterminèrent-elles à modifier les thèmes de ses compositions religieuses? Peut-être; toujours est-il qu'après cette date nous ne rencontrons plus parmi ses œuvres ces somptueuses inventions d'un Évangile mondain, qui demeurent vraiment uniques dans l'histoire de l'art; mais, dans la période de dix années qui se termine en 1575, que de travaux pour les églises! En 1565, l'année même où il termine ses grands décors de Saint-Sébastien, Véronèse est appelé à donner des cartons pour les mosaïques de Saint-Marc. En 1566 (c'est alors qu'il a épousé, à Vérone, une amie d'enfance, Hélène, la fille de son premier maître, Antonio Badile), il peint un *Baptême du Christ* pour le maître-autel de San Giovanni in Latisana; vers le même temps, il donne à l'église de

Sainte-Catherine l'admirable tableau du *Mariage* de la sainte, que l'on y voit encore, fête vraiment royale, mais où les anges ont remplacé les grands du monde; puis, à la chapelle des Tisseurs de soie de l'église des Crocicchieri, l'*Adoration des Bergers* qui a été transportée aux Saints-Jean-et-Paul. Deux de ses plus belles toiles, à Vérone, la *Madone* de la famille Marogna et surtout le grand *Martyre de saint Georges* (à San Giorgio in Braida), sont peut-être contemporaines de son mariage. Les morceaux du plafond qu'il peignit, avant 1570, pour l'église de l'Umiltà de Venise, une *Annonciation*, une *Nativité*, une *Assomption*, ont émigré depuis longtemps au Musée de Vienne. En 1572, au temps même où il prépare son fameux



Phot Hanfstaengl

Fig. 517. — La Famille de Darius aux pieds d'Alexandre, par Paul Véronèse. (National Gallery, Londres.)

Repas chez Lévi, il installe dans le réfectoire du couvent du Monte Berico, à Vicence, un *Festin de saint Grégoire* qui est presque identique de composition et de dimensions. En 1575, il promène au mur de Saint-Sylvestre de Venise le triomphal cortège de l'*Adoration des Rois* (achetée par la National Gallery de Londres); en 1575 enfin, il se rend à Padoue avec son frère Benedetto, et il y peint pour le maître-autel de Sainte-Justine le grand *Martyre* de la sainte, œuvre brillante et sans conviction, où le mendiant et le lévrier indispensables au premier plan ne tiennent pas moins de place que la jeune martyre, où le chœur des musiciens célestes fait songer à la *Sainte Cécile* de Raphaël, mais où cependant encore il y a une chose délicieuse, l'avalanche des petits anges qui descendent du ciel avec des palmes et des roses. Comme Véronèse achevait cette toile, les magistrats lui demandèrent d'aller peindre le plafond de leur salle du Conseil; mais il n'eut pas le temps d'accepter; voici que tout à la fois lui arrivait une ambassade instante de la Seigneurie de Venise, l'appelant à travailler

au Palais des Doges; il s'y rendit, et désormais sa propre gloire va s'enrichir encore des splendeurs qu'il célèbre et qu'il crée pour sa ville d'adoption.

LE PALAIS DES DOGES. — L'incendie qui, en 1574, avait ravagé les étages hauts du Palais, sans rien détruire de bien précieux, laissait libre un nouveau champ pour le décor. Dans la salle du Collège, où l'on recevait les ambassadeurs étrangers, Véronèse célébra allégoriquement la *Victoire de Lépante*. Il fit descendre des nues, parmi d'innombrables anges, le Christ qui porte le globe du monde et bénit, tandis qu'à ses pieds s'agenouille, auprès de la Foi élevant un calice, le doge Sébastien Venier,



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 518. — L'Adoration des Rois, par Paul Véronèse.
(Musée de Dresde.)

qu'entourent saint Marc et sainte Justine; le provéditeur Agostino Barbarigo tient le drapeau de la République, et Venise l'escorte; dans le fond, sur une mer tumultueuse, s'entrechoquent les galères vénitiennes et musulmanes; c'est d'un effet imprévu et magnifique. Et cette beauté si originale se continue au plafond, qui, par une fortune exceptionnelle, se compose entièrement de toiles de Véronèse, serties, comme des joyaux, dans les puissants cadres dorés dont Antonio da Ponte a donné les dessins.

Au centre (fig. 519), sur un trône d'or que domine un dais de brocart, *Venise*, jeune, blonde, souriante, heureuse, vêtue de soie blanche et d'hermine, est assise, le sceptre en main; son trône domine la rondeur du globe terrestre, et, sur les marches où est couché le lion de saint Marc, deux femmes, *la Justice et la Paix*, l'une en robe argentée et manteau rose, tenant la balance et l'épée, l'autre en robe dorée et manteau vert, tenant deux rameaux d'olivier, s'avancent pour lui porter leur hommage; et sur cette harmonie ravissante de calme et de joie luit le ciel le plus léger, le

plus immatériel. De part et d'autre, en deux panneaux un peu moins grands, *la Foi triomphante* apparaît dans le ciel, tandis que, sur les marches d'un autel, des fidèles en prière accompagnent un prêtre; puis *Neptune et Mars*, parmi des trophées, semblent protéger le lion vénitien et le campanile dressé à l'horizon. Symbolisme peu compliqué assurément, mais auquel l'artiste et ses admirateurs ne demandaient qu'un prétexte à d'heureux arrangements de couleurs et de lignes; et la formule la plus simple et la plus parfaite en est exprimée par les délicieuses figures isolées qui ornent les écoinçons des grands cadres. Leurs intentions allégoriques nous ramènent aux simplifications à la fois savantes et naïves dont, près de trois siècles auparavant, Giotto revêtait les *Vertus* et les *Vices* dans sa petite chapelle padouane. La *Modération*, drapée de vert et de rouge, menace un aigle avec des plumes; l'*Industrie*, en blanc et en vert, observe attentivement une toile d'araignée qu'elle tient tendue entre ses mains (fig. 520); la *Vigilance*, vêtue de violet, tient une pique et une corde; l'*Abondance*, en rose et en jaune, s'appuie sur une corde et porte un caducée; la *Douceur*, vêtue comme l'*Abondance*, caresse un agneau, et la *Fidélité* caresse un chien; la *Simplicité* a un manteau blanc sur une robe rouge et cache dans son sein une colombe; la *Fortune*, enfin, en brocart rouge et blanc, tient un dé d'une main, et de l'autre un vase où la tiare, la mitre, la couronne et le sceptre résument l'histoire des grandeurs et des vanités du monde.



Phot. Alinari.

Fig. 519. — Venise entre la Justice et la Paix, par Paul Véronèse.
(Palais Ducal, Venise.)

Tout près de là, dans la petite salle de l'Anticollège, brille d'un charme tout mondain et raffiné le tableau le plus moderne de Véronèse, celui où il nous apparaît non plus comme le précurseur, mais comme le contemporain déjà des plus aimables maîtres du dix-huitième siècle, en France aussi bien, sinon mieux, qu'en Italie, car, plus encore que Tiepolo, c'est Detroy, Lemoyne et Boucher que l'on reconnaîtrait dans les galantes figures et dans les étoffes si mollement chiffonnées de l'*Enlèvement d'Europe* (fig. 522). Comment dire l'accord merveilleux de ces tons jaunes, roses et

lilas sur le bleu des feuillages et sur l'or du ciel? et, en même temps, la volupté d'une composition qui semble attendre la gravure d'Eisen? C'est tout un art nouveau, et qu'un abîme déjà sépare des fortes et chaudes créations de Giorgione et de Titien.

Cependant un nouvel incendie, celui de 1577, abolissait les chefs-d'œuvre où tout l'art de Venise, de Gentile da Fabriano et de Pisanello aux Bellini, à Titien et à Véronèse lui-même, s'était résumé aux murs de la salle du Grand Conseil. Il était bien tard pour recommencer un aussi



Phot. Alinari.

Fig. 520. — L'Industrie, par Paul Véronèse.
(Palais Ducal, Venise.)

colossal décor; et pourtant la Seigneurie n'hésita point. Deux nobles lettrés, Jacopo Contarini et Jacopo Marcello, désignèrent aux peintres leur tâche; et Véronèse obtint, comme il était séant, la plus large part. Aussi bien l'allégorie solennelle dont il orna le premier grand ovale du plafond est-elle, en même temps que le *Triomphe de Venise*, le triomphe de l'art de ce parfait et sublime décorateur (fig. 521). Tous les efforts tentés, depuis un siècle, dans l'art de la perspective aérienne aboutissent à cette merveille, et l'on ne peut aller plus loin. Le balcon où, au centre de la toile, se pressent les femmes les plus charmantes et les plus galants seigneurs de la cité des eaux, nous donne tout Watteau déjà; et le nuage qui, plus haut, porte Venise parmi des Vertus et des Gloires de féerie, nous résume tout Tiepolo; la science semble un jeu aux mains de ce

magicien sans rival. Et ce n'est point aux *Noces de Cana*, ni au *Repas chez*



Phot. Alinari.

Fig. 521. — Le Triomphe de Venise, par Paul Véronèse.
(Palais Ducal, Venise.)

Lévi, mais seulement en ce plafond qu'il faut chercher toute la joie et la poésie de Véronèse; joie et poésie sans profondeur assurément et sans

mystère, brillantes, chatoyantes, théâtrales, mais enivrantes à jamais par le rythme des lignes et la musique des couleurs.

Quelle que soit la beauté des pages historiques dont Véronèse a encadré sa grande allégorie, on a peine à s'y arrêter: la *Prise de Smyrne* par le doge Mocenigo, la *Défense de Scutari* par le doge Loredano, puis, aux murs de la salle, le *Retour du doge Contarini après la victoire de Chioggia* et le *Départ des envoyés du pape Alexandre III pour Pavie* (cette dernière



Phot. Alinari.

Fig. 322. — L'Enlèvement d'Europe, par Paul Véronèse.
(Palais Ducal, Venise.)

peinture entièrement exécutée par des élèves), ont été pour lui des tâches graves et un peu fastidieuses peut-être, dont il s'est acquitté avec sa facilité souveraine. Il s'apprêtait à créer une œuvre immense, à laquelle d'ailleurs il était mal préparé; il avait la commande d'une peinture du *Paradis*, qu'il n'avait pu encore entreprendre, lorsque la mort, à l'improviste, le terrassa, le 19 avril 1588; il n'avait que soixante ans. Une simple dalle recouvre sa tombe, au milieu de ses chefs-d'œuvre, dans l'église de Saint-Sébastien.

Peintures dispersées dans les musées. — Si l'on pouvait grouper ensemble les nombreux tableaux de Véronèse épars dans les grands Musées d'Europe, on serait frappé de leur variété extraordinaire. Depuis

les œuvres de la jeunesse, comme le *Martyre de sainte Justine* et la charmante *Annonciation* des Uffizi (fig. 506), ou la *Vision de sainte Hélène*, cette merveille de la National Gallery de Londres (fig. 507), jusqu'aux œuvres de la maturité, comme les splendides *Disciples d'Emmaüs* du Louvre (fig. 510), le *Christ mort*, héroïque et poignant, de l'Ermitage, ou *la Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*, de Londres encore (fig. 517), ou la *Vénus avec Adonis*, du Prado, ou certains portraits, peu nombreux, mais d'un réalisme surprenant (fig. 516), on ne sait qu'admirer le plus, et il faut bien reconnaître que ce décorateur, qui semble n'avoir jamais d'espaces



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 523. — Moïse sauvé du Nil, par Paul Véronèse.
(Musée de Dresde.)

assez vastes devant ses pinceaux, sait mettre dans les plus menues toiles de chevalet tout un monde de nuances. Le petit *Calvaire* du Louvre, où il s'est inspiré assez fidèlement d'une peinture de Tintoret à San Cassiano de Venise, demeure un peu à part dans son œuvre, par le sentiment tragique qu'y expriment les couleurs (fig. 515); il y a là un drap éblouissant, le manteau jaune clair d'une sainte Femme, dont la note vibrante est inoubliable, sur le ciel lugubre, envahi de nuages verdâtres; et le paysage du *Sermon aux poissons* de la galerie Borghèse, à Rome, surprend par des nuances mourantes que l'on croirait d'un Turner ou même d'un Whistler. Véronèse a tout compris et tout annoncé; imitateur et rival de Titien, mais inférieur à lui, dans certaines de ses *Madones*, il l'égale en volupté dans ses *Vénus* du Prado ou de l'Ermitage, dans sa *Suzanne* de Dresde. En même temps, il nous fait songer au grave et délicat Moretto, lorsque,

dans une délicieuse toile du Prado, il nous montre la *Vertu*, austèrement drapée, qui entraîne d'une main ferme le jeune écolier loin des séductions de la courtisane blonde, à la gorge nue et à l'œil attirant, assise au seuil d'un palais de marbre tout décoré de statues et de rideaux somptueux. Mais ce sont les nobles et riches assemblées qu'il lui faut par-dessus tout : ses *Noces de Cana*, ses *Adorations des Rois*, dont il y a de si beaux exemplaires à Dresde (fig. 518) et à Vienne, le *Centurion de Capharnaüm* de Munich, l'*Esther* des Uffizi, sont dignes, par leur ordonnance triomphale, de faire escorte aux plus beaux décors d'églises et de palais. Enfin et toujours, il est le peintre des chairs blondes et des étoffes merveilleuses, et son *Moïse sauvé du Nil*, de Madrid, ou, mieux encore, celui de Dresde (fig. 525), non moins que son *Enlèvement d'Europe*, nous le montrent aussi spirituel et doucement léger (avec un charme moins sensuel) que le seront en France, un siècle et demi plus tard, les peintres des fêtes galantes.

Tintoret. — A côté de ce virtuose, le plus merveilleux que la peinture italienne ait connu jusqu'à Tiepolo, auprès du glorieux Titien et de la phalange toujours grandissante de ses élèves, un génie solitaire et sauvage avait surgi, dont les premières œuvres portaient déjà une empreinte personnelle et vraiment nouvelle. Longtemps méconnu à l'étranger, presque oublié même de ses compatriotes, Tintoret, à la différence de Titien et de Véronèse, ne peut être apprécié qu'à Venise ; mais on doit croire qu'il l'est maintenant plus qu'aucun de ses puissants rivaux ; et les jeunes peintres qui vont en pèlerinage pieux analyser le travail de sa main et démêler le secret de sa grande âme, le vénèrent d'un culte qui ne craint pas l'excès.

On a beaucoup écrit, même en France, sur Tintoret ; des poètes, des prosateurs illustres, Théophile Gautier, Taine surtout, l'ont célébré avec émotion et magnificence. Il est certain que sa peinture peut satisfaire le lettré en même temps que l'artiste ; elle n'a pas que la science du dessin et de la couleur, elle traduit les douleurs avec les joies, et la mort avec la vie. Les autres sont occupés à orchestrer le grand concert sensuel que nous donne la Venise du XVI[e] siècle ; mais Tintoret veut davantage ; il est le dramaturge de la lumière et de l'ombre, comme Rembrandt un siècle plus tard ; et sa fantaisie tourmentée, comme celle de Michel-Ange, nous conduit par delà les réalités humaines, hors du monde.

C'est au peintre vénitien Carlo Ridolfi, qui reçut les leçons, au XVII[e] siècle, d'un des principaux élèves du maître, que nous devons presque tout ce que nous savons de la vie de Jacopo (ou Giacomo) Robusti, fils du teinturier (*tintore*) Battista Robusti ; la profession du père explique le surnom du fils. Il naquit à Venise, en 1512, selon Ridolfi, mais plutôt, d'après des documents d'archives, en 1518. Très jeune encore, son père le

mit en apprentissage chez Titien; mais son génie précoce, et peut-être aussi son humeur indépendante, ayant provoqué le mécontentement, sinon la jalousie, du prince des peintres (son aîné de plus de quarante ans), il fut congédié de l'atelier. Que lui importait? Venise, par ses églises et ses palais, n'était-elle point un atelier immense, où Titien, qu'il le voulût ou non, continuait son enseignement? Le jeune homme s'installa donc chez lui, sur quelle *calle*, au bord de quel canal, nous l'ignorons; mais Ridolfi nous apprend qu'il inscrivit tout d'abord à son mur, comme loi de son œuvre à venir : « Le dessin de Michel-Ange et la couleur de Titien ». Il connaissait le tombeau des Médicis par les modèles réduits de Daniel de Volterre; il peignit à fresque, d'après ces modèles, les figures de l'*Aurore* et du *Crépuscule*, au palais Gussoni, sur le grand Canal; quant au plafond de la Sixtine et surtout au *Jugement Dernier*, il ne put les connaître qu'à Rome, où nous savons qu'il se rendit, mais sans pouvoir déterminer exactement la date du voyage; tout au moins devons-nous fixer cette date entre 1541, qui marque l'achèvement de la formidable fresque de Michel-Ange, et 1546, où Tintoret peignit lui-même le *Jugement Dernier* de Santa Maria dell'Orto.



Phot. Hanfstaengl

FIG. 524. — Saint Georges combattant le dragon, par Tintoret.
(National Gallery, Londres.)

ŒUVRES DE JEUNESSE ET DE MATURITÉ (1528-1560). — Il commença par des décors à fresque; il alla peindre près de Vicence, à Cittadella, un cadran d'horloge; à Venise, après avoir travaillé avec Schiavone, il orna une maison du Rialto de scènes d'histoire ou de fantaisie, que Titien alla voir; puis, afin d'attirer les commandes, il exposa en plein air, dans la Merceria, quelques toiles encadrées; c'était l'usage des artistes débutants de se recommander ainsi à l'attention publique : première et naïve ébauche des futurs Salons. Le jeune Tintoret montra ainsi son propre-

portrait et celui de son frère, vus de nuit, aux lumières, ce qui témoignait déjà d'une recherche d'originalité, et tout au moins d'un vif désir de ne point passer inaperçu. Il avait pris l'habitude de dessiner à la lampe, et, soit au charbon, soit au lavis, avec des rehauts de blanc, il s'attachait à traduire sur le papier les plâtres et les marbres dont il avait fait collection; il modelait aussi des figurines de cire ou de terre qu'il drapait de chiffons, et les arrangeait en scènes animées dans des boîtes de carton ou



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 525. — L'Origine de la Voie lactée, par Tintoret.
(National Gallery, Londres.)

de bois dont il réglait ingénieusement l'éclairage intérieur; ainsi collaboraient en lui le dramaturge et le peintre.

Ses premières commandes lui vinrent des églises. Les volets d'orgue de Santa Maria dei Servi, où il avait peint l'*Annonciation* avec *saint Paul* et *saint Augustin*, ont disparu, mais ceux de San Benedetto existent encore; les figures du *Christ* et de la *Samaritaine*, qui décoraient l'extérieur, sont au Musée des Uffizi, et celles de la *Vierge* et de l'*Ange* dans une collection romaine. La *Présentation au Temple*, que l'on voit sur l'un des autels de Santa Maria del Carmine, est une œuvre plus importante, de composition un peu froide et solennelle, et bien dans la manière de Schiavone, auquel

d'ailleurs on l'attribuait au temps de Ridolfi; mais que l'on y regarde, au premier plan, l'admirable femme assise qui allaite son enfant; n'y trouve-t-on point déjà tout Tintoret, « le dessin de Michel-Ange et la couleur de Titien »? Le *Christ bénissant* de San Gallo, le *Saint Démétrius* de San Felice rappellent Bonifazio tout autant que Schiavone. Le *Lavement des pieds* de Sant'Ermagora, qui est passé au Musée de l'Escurial, marque un effort vers le réalisme qui s'accommode encore, tant bien que mal, d'un vague académisme d'atelier, comme il apparaît aussi dans la *Femme adultère* du Musée du Prado. Il se dégage de plus en plus de toute tradi-



Phot. Alinari.

Fig. 526. — Adam et Ève, par Tintoret.
(Académie de Venise.)

tion d'école dans la belle *Invention de la sainte Croix* de Santa Maria Mater Domini, où les jeux de la lumière et de l'ombre sont superbes, et dans l'*Assomption* qui, de l'église détruite de San Stefano Prete, est passée à l'Académie de Venise; mais il a, dans cette dernière toile (très détériorée et repeinte), voulu trop visiblement lutter avec Titien, qui est demeuré vainqueur; une agitation pénible remplace l'élan majestueux et la sérénité du chef-d'œuvre que peignait Titien l'année même où naissait son rival.

D'autres peintures, exécutées avant 1548, nous montrent le jeune maître, entre vingt-cinq et trente ans, dans la plénitude déjà de la fougue créatrice, doué d'une richesse de vision et d'invention extraordinaires. A Santa Trinità on lui avait demandé d'illustrer le premier chapitre de la Genèse; sans doute ne connaissait-il pas encore le plafond de la Sixtine, ou bien voulut-il lutter avec Michel-Ange lui-même, car les deux compo-

sitions qui ont subsisté de cet ensemble, *Adam et Ève* et le *Meurtre d'Abel* (à l'Académie de Venise), diffèrent essentiellement des nobles arrangements du maître florentin. On y sent un rythme nouveau. C'est la même simplicité, la même grandeur sculpturales; mais les figures de l'homme et de la femme assis, et non plus debout, au pied de l'arbre de la science, se prêtent au jeu d'une grande lumière blonde qui traverse obliquement la toile, enveloppant les chairs d'un merveilleux clair-obscur harmonisé



Phot. Alinari.

FIG. 527. — Partie inférieure du Jugement Dernier, par Tintoret.
(Santa Maria dell' Orto, Venise.)

aux frondaisons vertes et rousses d'un paysage digne de Titien (fig. 526); plus grandiose encore dans le second tableau, le paysage, avec ses échappées lointaines sous un lourd ciel d'orage, ajoute au tragique des deux corps convulsés.

Il fallait à ce cerveau tout bouillonnant d'un tumulte d'images de vastes murailles pour se satisfaire. A Santa Maria dell'Orto, les parois du chœur étaient nues; leurs dimensions colossales attirèrent l'audacieux, qui s'offrit à les couvrir, ne demandant, avec la gloire, que le remboursement de ses frais, une pauvre somme de cent ducats; les moines, malgré les clabauderies des jaloux ameutés, se risquèrent et n'eurent pas à le

regretter; les deux toiles de Tintoret remplirent Venise de stupeur. D'un côté, c'est le *Veau d'Or*, que les Hébreux portent en procession triomphale, devant la tente où les femmes sont assises, tandis que bien plus haut, debout au sommet du Sinaï pyramidal, parmi les nuages sombres que trouent les rayons de lumière, Moïse, éperdu, voit descendre du ciel la Loi que portent les anges. Il y a des souvenirs de Raphaël dans cette



Phot. Alinari.

Fig. 528. — Présentation de la Vierge au Temple, par Tintoret.
(Santa Maria dell' Orto, Venise.)

œuvre énorme et quelque peu incohérente; dans le *Jugement Dernier*, qui lui fait face, Michel-Ange est l'unique maître, et l'ordonnance de sa fresque terrible se retrouve, mais exaltée jusqu'au délire, surchargée jusqu'à l'écrasement (fig. 527). Où est le Christ, la Vierge? Où sont les saints, les anges intercesseurs? Une avalanche de figures jaillit des nues et croule sur le sol, où d'autres furieusement se mêlent et s'entrelacent, cependant que les eaux déchaînées franchissent leurs barrages, emportant des corps sans nombre, que le nocher infernal déverse incessamment de sa barque. Il y a là comme une ivresse et comme une folie qui se

moquent délibérément de toute discipline; et Titien dut sourire, en frémissant peut-être.

Mais Tintoret, repoussé par Titien, n'hésitait pas à se proclamer son élève; et il n'en savait donner une meilleure preuve que de transposer ingénument, et comme en contre-partie, sur les volets de l'orgue de cette même église Santa Maria dell'Orto, la délicieuse *Présentation de la Vierge* que le maître avait composée pour la Scuola della Carità (fig. 528). C'est le même escalier monumental en haut duquel le grand prêtre attend la jolie enfant nimbée qui gravit toute seule les marches; mais, au long de ces marches, dans l'ombre, il y a toute une théorie de mendiants à demi nus, monotonement accroupis, et des femmes, avec leurs enfants, suivent la petite Vierge; l'œuvre de Titien est plus noble et harmonieuse. Un *Saint Pierre* et un *Saint Christophe* étaient peints à l'intérieur des volets (ces trois tableaux, enlevés de la tribune de l'orgue, n'ont pas quitté l'église).

La dernière et la plus belle des peintures de Tintoret pour Santa Maria dell'Orto, le retable de la chapelle Contarini, représente un *Miracle de sainte Agnes* (qui ressuscite le fils du préfet de Rome). Dans un vaste atrium qu'entourent des portiques en ruine (peut-être dessinés à Rome), la petite sainte, blanche et lumineuse, est à genoux, montrant à la foule qui s'empresse le jeune homme étendu sur le sol, mais qui se ranime et se soulève comme un nouveau Lazare. Des anges planent au ciel et descendent avec la couronne du prochain martyre. C'est un prélude magnifique au chef-d'œuvre que Tintoret allait peindre, en 1548, pour la Confrérie de Saint-Marc.

Cette grande peinture, le *Miracle de saint Marc délivrant un esclave*, est aujourd'hui à l'Académie de Venise (fig. 529). Taine l'a décrite en une page célèbre, d'un tel enthousiasme qu'on ne peut que la reproduire. « Le saint arrive du haut du ciel la tête la première, précipité, suspendu en l'air, pour sauver l'esclave du supplice; sa tête est dans l'ombre, ses pieds dans la lumière; son corps, ramassé par un raccourci extraordinaire, plonge d'un élan avec l'impétuosité d'un aigle. Personne, sauf Rubens, n'a saisi à ce point l'instantané du mouvement, la fureur du vol; devant cette fougue et cette vérité, les figures classiques semblent figées...; on est emporté, on le suit jusqu'à terre, où il n'est pas encore. Là l'esclave nu, renversé sur le dos en face du spectateur par un raccourci aussi miraculeux que l'autre, luit lumineux comme un Corrège.... Le bourreau en turban, les mains levées, montre au juge sa cognée rompue, avec un geste d'étonnement qui le soulève tout entier. Le juge, en pourpoint rouge vénitien, s'élance à demi de son siège et de son escalier. Tout à l'entour, les assistants se penchent et se pressent, les uns en armure du XVIe siècle, les autres en cuirasses de cuir romaines, les autres en simarres et en tur-

bans barbaresques, les autres en toques et dalmatiques vénitiennes, quelques-uns les jambes et les bras nus, l'un nu tout entier, un manteau sur les cuisses et un mouchoir sur la tête, avec les plus splendides coupures d'ombre et de jour, avec une variété, un éclat, une séduction inexprimables de la lumière reflétée par la noirceur polie des armures, étalée sur les ramages lustrés des soies, emprisonnée dans l'ombre chaude des chairs, avivée par l'incarnat, le vert, le jaune rayé des étoffes opu-



Phot. Alinari.

Fig. 529. — Saint Marc libère un esclave du supplice, par Tintoret.
(Académie des Beaux-Arts, Venise.)

lentes.... Dans le fond, des architectures, des hommes sur des terrasses ou grimpant aux colonnes, ajoutent l'ampleur de l'espace à la richesse de la scène. On y respire, et l'air qu'on y respire est plus ardent qu'ailleurs; c'est la flamme de la vie telle qu'elle jaillit en fulguration dans un cerveau adulte et complet d'homme de génie; tout tressaille ici et palpite dans la joie de la lumière et de la beauté. »

Jamais encore Tintoret n'avait si soigneusement préparé un tableau; il nous en reste des dessins, des croquis, une esquisse. On discuta pourtant cette merveille; on la critiqua même si bien, que le peintre tranquillement la remporta chez lui; il se fit supplier, la rendit, et on lui en commanda d'autres. La *Découverte du corps de saint Marc* (au Musée Brera de Milan), le *Transport du corps du saint à Venise* et le *Miracle du saint.*

sauvant un Sarrasin du naufrage (au Palais royal de Venise) semblent, auprès de la première toile, un peu étranges et barbares, et d'un moins beau rythme.

Cependant Tintoret était appelé, lui aussi, à travailler au Palais des Doges; il fut associé à Véronèse, en 1556, pour décorer à nouveau la salle du Grand Conseil. Il y représenta le *Couronnement de Frédéric Barberousse*, et son *Excommunication*, en deux vastes toiles fourmillantes de portraits; puis, dans la salle du Scrutin, il peignit un *Jugement Dernier*, composé en largeur, semble-t-il, à la différence de celui de la Madonna dell'Orto; mais de tout ce puissant labeur, anéanti par l'incendie de 1577, il ne subsiste pas même une gravure.

LES DÉCORS DE L'ÉGLISE ET DE LA SCUOLA DE SAINT-ROCH (1560-1575). — Exclu, par la jalousie de Titien, de la troupe des peintres qui décoraient le plafond de la Bibliothèque de Saint-Marc (il obtint pourtant des procurateurs la commande de quelques figures de philosophes à peindre entre les fenêtres), Tintoret, toujours en quête d'espaces où pût se jouer sa fantaisie créatrice, se tourna vers la Confrérie ou Scuola de Saint-Roch. Cette Confrérie, très riche, vouée au soin des malades, et surtout des pestiférés, venait de faire construire un hospice neuf sous la direction de Sansovino; et elle instituait un concours entre les peintres pour l'exécution d'un plafond ovale destiné au premier étage. Tintoret n'hésita point: tandis que Schiavone, Véronèse, Salviati, Zuccaro apportaient leurs maquettes, aidé de la complicité de quelques serviteurs, il fit dévoiler le plafond même, où sa peinture, exécutée dans les dimensions voulues, était déjà fixée. Elle n'a pas quitté la place où la virent pour la première fois les membres de la Confrérie. C'est une *Glorification de saint Roch*. En un raccourci puissant, le saint, debout au milieu d'une troupe d'anges blonds et souriants, est accueilli par le Père Éternel, qui plane dans les cieux d'or, les bras appuyés sur deux chérubins, dans une attitude toute michelangélesque. La verve, la spontanéité du morceau sont admirables. Du coup, le peintre fut admis dans la Scuola et eut commande de décorer tout l'hospice, moyennant une rente de cent ducats payables chaque année; il s'engageait à livrer au moins un tableau par an. Il fut généreux, car la Scuola ne possède pas moins de soixante-deux peintures de sa main. Il travailla durant douze ans, peut-être même davantage, créant ce merveilleux ensemble qui demeure, aux yeux des artistes, un monument inégalable de beauté tragique et de poésie toujours neuve.

Le chœur de l'église de Saint-Roch doit être considéré comme une introduction à ce musée des chefs-d'œuvre de Tintoret. Il y a peint, avec sa fougue la plus brutale, de sombres intérieurs d'hôpital et de prison, où le saint guérit les pestiférés et reçoit la visite d'un ange. D'autres tableaux, près de la voûte, aux volets de l'orgue, continuent l'histoire du saint, à

laquelle se juxtaposent les images de l'*Annonciation* et de la *Piscine probatique*; mais comment s'y arrêter, quand la Bible et l'Évangile sont tout auprès, illustrés par ce magicien ?

Bien que les scènes de la Passion, dans la salle des séances de la Scuola, aient été terminées les premières, mieux vaut suivre dans son développement logique cette immense illustration. La Bible est commentée aux compartiments du plafond de la Grande Salle : vastes rectangles, que



Phot. Alinari.

Fig. 350. — L'Annonciation, par Tintoret.
(Scuola de Saint-Roch, Venise.)

relient des ovales, où la science des raccourcis, dédaignée par Michel-Ange au plafond de la Sixtine, mais découverte, analysée dans toutes ses ressources par Véronèse et Tintoret, s'ingénie à de vrais miracles. Au centre paraît le *Péché originel*, avec Adam et Ève assis sous les feuillages, comme Tintoret les avait déjà représentés; puis, d'Abraham et de Jacob jusqu'à David et Jonas, les *patriarches* et les *prophètes* sont figurés en une longue série de compositions, pour la plupart très sommaires, à l'exception toutefois de l'histoire de Moïse. La *Récolte de la manne* et le *Frappement du rocher* se répondent avec éloquence, et la scène dramatique du *Serpent d'airain*, avec l'amas des corps qui s'agitent convulsivement sur le sol, tandis que d'un ciel orageux s'élance impétueusement Jéhovah parmi

toute une légion d'anges aux grandes ailes, témoigne, ainsi que le faisait déjà le *Jugement Dernier* de la Madonna dell'Orto, mais cette fois avec une originalité plus décidée encore, d'une force créatrice extraordinaire qui s'épanche comme un torrent.

Les scènes de l'Évangile, qui couvrent presque tous les murs de la Scuola, méritent mieux encore notre attention. Tintoret s'y est résolument séparé de toute la tradition iconographique de l'Italie; il n'y a cherché uniquement que la beauté et la vie qui peuvent séduire un œil de peintre. Peut-être, dans les premiers tableaux, trouverions-nous quelques réminiscences, mais elles sont de Dürer, dont les estampes ne cherchent que le pittoresque; plus loin, nous n'avons plus que la libre traduction des visions d'un grand poète.

C'est d'une des gravures sur bois de la Vie de la Vierge, de Dürer, que s'est inspiré Tintoret pour son *Annonciation* (fig. 330). Dans une chambre dallée de carreaux blancs et noirs, au fond de laquelle, dans la pénombre, on distingue les rideaux du lit, la Vierge est assise, un livre sur les genoux. Près d'elle une chaise de paille à demi effondrée, sur le seuil un pan de mur effrité, au dehors les charpentes et les planches de l'atelier font un décor étrange et d'un réalisme germanique. Mais le bel ange qui, avec la colombe, descend si léger par la baie largement ouverte, suivi de toute une trombe de chérubins potelés, est un fils de l'Italie et de Venise, et l'une des plus parfaites créations de Tintoret. La *Visitation* a pour cadre un paysage d'arbres et de gazons, et l'*Adoration des bergers* l'étable, divisée en deux étages, où la Sainte Famille occupe la grange au foin, au-dessus des troupeaux et des pâtres, étable qui s'élargit et scintille mystérieusement, envahie par le cortège magnifique des *Mages*. Que nous sommes donc loin de l'Arena de Padoue et des cellules décorées par l'Angelico! Mais dans cette fantaisie si moderne, si bizarre même parfois, que de trouvailles de génie, comme la clarté lunaire qui illumine le fenil au travers des poutres disjointes du toit, entre lesquelles les anges se penchent pour contempler le petit Enfant dont sa Mère soulève délicatement le pauvre linge!

Un grand paysage de collines et de bouquets d'arbres, d'un goût assez flamand, orne la *Fuite en Égypte*; le tumulte affreux du *Massacre des Innocents* s'agite dans un atrium dallé, à demi coupé par une muraille basse; les souvenirs de Raphaël y sont nombreux, car on y trouve, avec ce mur bas d'où se penche une mère pour saisir son enfant, l'arrangement même de l'*Incendie du Bourg*. La *Présentation au Temple*, encore plus raphaélesque, s'il est possible, dans sa disposition générale au-dessus d'une porte, rappelle la *Messe de Bolsène*. La *Circoncision* ne diffère pas moins de la peinture si sage et presque archaïque de Santa Maria del Carmine, que le *Baptême* ne s'écarte du grand retable assez banal, malgré

son gracieux chœur d'anges, de Saint-Pierre de Murano. A la Scuola, c'est la foule des catéchumènes que l'on aperçoit interminablement sur la rive du Jourdain, où Jésus et Jean sont plongés; et pas un seul ange, ni sur la rive, ni dans le ciel où roulent d'épais nuages orageux. La *Tentation dans le désert* n'est pas moins inattendue (fig. 331). Sous un auvent de planches délabrées, Jésus, assis parmi les rochers et les ronces, écoute bénévolement le Satan ailé au visage juvénile, qui lui tend une des pierres du chemin : ce n'est plus le démon primitif au nez crochu, aux ailes de chauve-souris, mais le séducteur moderne et déjà romantique, « le roi secret des secrètes amours ». La *Multiplication des pains*, la *Piscine probatique*, la *Résurrection de Lazare* continuent ce dépaysement total de la vieille iconographie, et la *Cène*, comme perdue dans une salle immense, dont le premier plan est occupé par des figures accessoires, une femme assise, un mendiant, un chien qui aboie, témoigne, mieux encore que le reste, d'un prodigieux sans-gêne, et du désir d'être neuf à tout prix. Mais, dans les tableaux de la Passion, quelle chose extraordinaire que ce *Mont des Oliviers* où un ange, lancé dans une gloire de feu, se précipite vers le Christ avec le calice des douleurs, tandis que dans l'ombre, loin derrière le groupe des apôtres endormis, on voit luire les cuirasses des soldats!



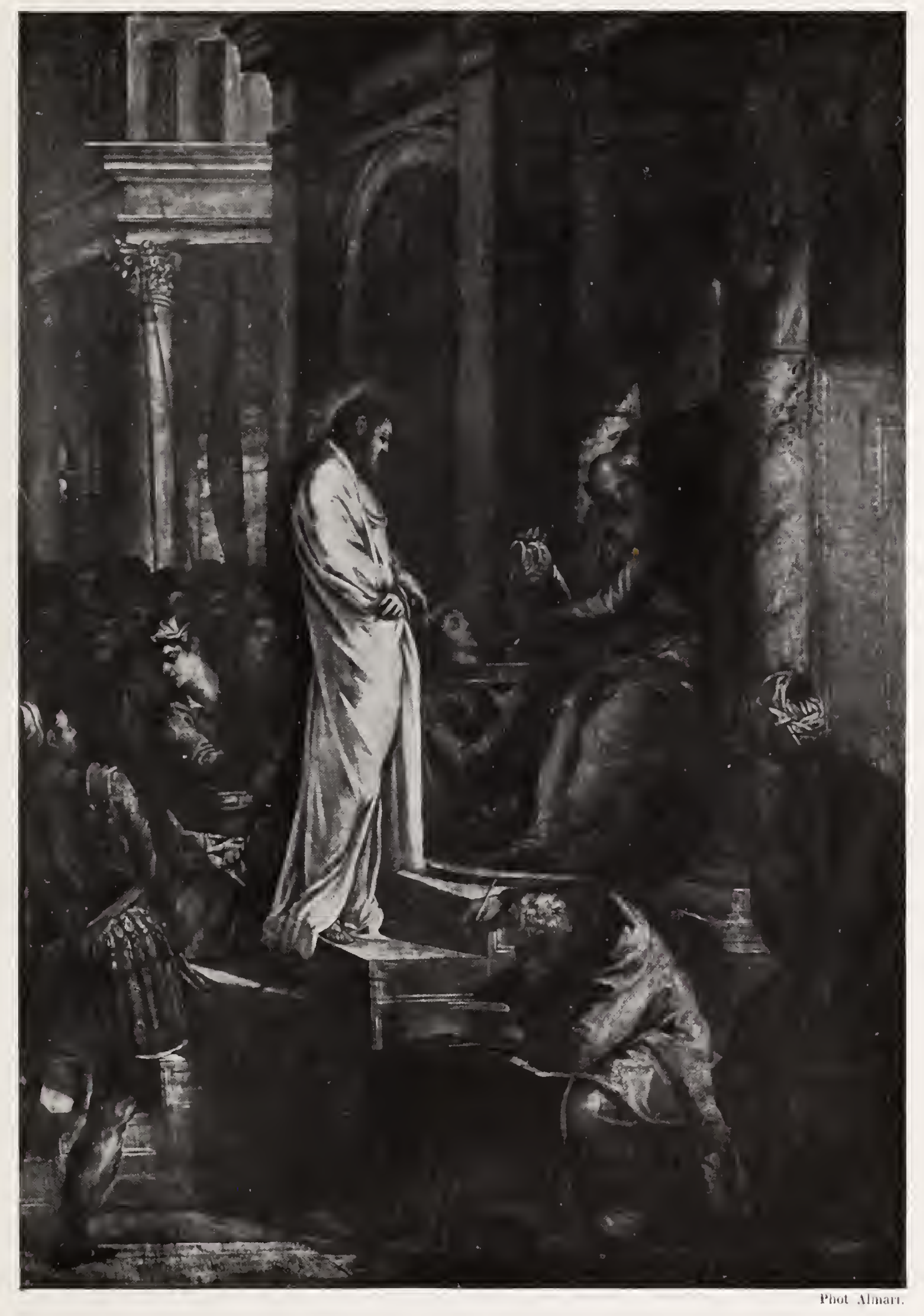
Phot. Alinari.

Fig. 331. — Jésus tenté par le Démon, par Tintoret. (Scuola de Saint-Roch, Venise.)

Le *Calvaire*, une des premières peintures exécutées pour la Scuola, en est la plus grande et la plus émouvante. Elle est avoisinée, dans la salle de l' « albergo » dont elle occupe la paroi principale, par trois autres

scènes de la Passion, *Jésus devant Pilate*, l'*Ecce Homo* et le *Portement de croix*. On ne peut oublier, quand on l'a eue devant les yeux, l'apparition saisissante de ce Christ qui semble déjà drapé de son suaire et gravit lentement les marches du prétoire (fig. 552). Tout s'efface devant ce lumineux fantôme chargé d'une tristesse infinie. C'est ici que Tintoret se montre, pourrait-on dire, le plus grand des peintres. Les effets miraculeux d'un Rembrandt sont atteints déjà, mais avec la noblesse d'un Titien. Et quelle nouveauté, quelle simplicité, quel oubli de toute convention et même de toute tradition! Il n'écoute que la nature et son âme. Lorsqu'il représente l'*Ecce Homo*, au-dessus d'une porte, il assied Jésus épuisé, saignant, le roseau dérisoire entre les mains, comme l'a montré Dürer, sur des marches qui s'adaptent en perfection à l'architecture de cette porte, et le manteau taché que déploie un serviteur derrière la victime plaintive ajoute, en même temps qu'à la puissance de lumière, à l'intensité d'émotion tragique. Le cortège du *Portement de croix* serpente au flanc de la montagne et se détache sur son arête, en plein ciel, dans le rougeoiement du soleil couchant. Enfin nous assistons à l'achèvement du drame du Calvaire. Au centre de l'immense toile, Jésus, déjà cloué à la croix, est enveloppé d'un halo lumineux; alentour, sur le terrain que bordent des arbres et des ruines, sous une clarté fauve et lugubre, toute une foule s'agite, parmi les échelles, les cordes, les vêtements épars dans l'herbe : bourreaux hissant la croix où est attaché le bon larron, liant à l'autre croix le mauvais larron qui se débat, soldats en cuirasse, juifs drapés dans leurs manteaux, officiers et seigneurs campés sur leurs chevaux et contemplant en des attitudes fières le spectacle tragique; le regard fait le tour de cette scène surchargée et si ordonnée tout à la fois et, revenant à la figure lumineuse du Christ sur laquelle tant de grandeur et d'émotion se concentrent, il s'abaisse sur l'homme qui, d'une échelle, trempe, au bout d'un bâton, dans le vase de vinaigre et de fiel, l'éponge qu'il va tendre au divin supplicié; enfin il descend et s'arrête sur le groupe où Tintoret a mis tout le plus noble et le plus poignant de son génie, la Vierge évanouie, les saintes Femmes éplorées, accablées autour d'elle, Nicodème à genoux, les mains croisées sur la poitrine, avec une expression de déchirement et de pitié sur son visage de vieillard, et les jeunes figures ardentes, éperdues, de Jean et de Madeleine levées vers Jésus dans une dernière communion d'amour (fig. 555).

Plus d'une fois le maître a traité ce grand thème du *Calvaire*; il y a essayé ses jeunes forces, avant d'y épanouir sa puissante maturité. Le tableau de San Cassiano de Venise a, nous l'avons vu, servi de modèle à un petit chef-d'œuvre de Véronèse; mais combien plus de drame Tintoret n'y a-t-il pas su condenser! n'était-ce pas une idée de génie que de profiler sur le fond du ciel rougeoyant toute une haie de lances rigides, qui barrent



Phot Alinari.

FIG. 352. — JÉSUS DEVANT PILATE, PAR TINTORET.
(Scuola de Saint-Roch, Venise.)

impitoyablement l'horizon? Dans le *Calvaire* de l'Académie de Venise, peut-être l'émotion est-elle remplacée par le tumulte des gestes, le galop des chevaux, le claquement des grands étendards secoués par le vent. Mais, en d'autres toiles, ce grand poète des ombres tragiques a réussi à nous toucher plus profondément. C'est la *Mise au tombeau* de la chapelle des Morts de San Giorgio, moins belle, certes, que l'œuvre sublime de Titien, plus mêlée surtout, et un peu gâtée par le groupe de l'évanouis-



Phot. Alinari.

Fig. 333. — Le Calvaire (détail), par Tintoret.
(Scuola de Saint-Roch, Venise.)

sement de la Vierge, qui occupe assez malencontreusement tout l'arrière de la composition; c'est la superbe toile cintrée du Musée Brera de Milan, la *Pietà* (qui fut peinte pour les Procuraties de Venise), arrangée avec une sobriété classique qui rappelle Fra Bartolommeo ou Andrea del Sarto, mais dont le coloris annonce Ribera et les grands Espagnols; c'est enfin la *Déposition de croix* de l'Académie de Venise, dont jamais peut-être on n'a dépassé l'intensité d'effet (fig. 334). La grande clarté lunaire qui baigne le visage de la Vierge pâmée et enveloppe comme d'un nimbe le corps du Christ soutenu par saint Jean, l'ombre qu'un des bras de Madeleine projette sur le divin visage comme un bandeau douloureux laissant à découvert le front et surtout la bouche encore ouverte pour le dernier cri, il y a là des trouvailles d'une nouveauté incomparable.

A la Scuola de Saint-Roch, le cycle de la vie du Christ se termine par une *Résurrection* triomphale. Quatre grands anges soulèvent la dalle qui ferme le tombeau, et voici qu'une lumière prodigieuse jaillit du rocher, en même temps que le corps glorieux du Sauveur s'enlève dans les airs. Et enfin, dans l'*Ascension*, c'est parmi des nuages, des palmes, des rameaux d'oliviers, des ailes et des draperies flottantes que Jésus monte au ciel, bien haut au-dessus de la terre déjà lointaine où les Apôtres se pressent,



Phot. Alinari.

Fig. 334. — Déposition de croix, par Tintoret.
(Académie de Venise.)

les yeux levés, et où, plus près de nous, un Évangéliste, fils des prophètes de la Sixtine, note les dernières phases du drame de la Rédemption.

Pendant qu'il menait à bonne fin le formidable travail de la Scuola de Saint-Roch, Tintoret ne laissait pas d'accepter ou même de solliciter, avec son impétuosité ordinaire, d'autres commandes de décors. Il trouve le moyen, vers 1560, de se substituer à Véronèse auquel la communauté des Crociferi demandait une *Assomption*; il peint encore une *Circoncision* pour le même couvent, et, en 1561, des *Noces de Cana*, au lieu de la *Cène* dont il était de tradition de décorer le réfectoire; cette dernière toile, dont il existe aux Uffizi une réplique de dimensions moindres, a été transportée dans l'église de la Salute (fig. 335); les autres sont aux Gesuiti. Dans la

Cène qu'il peint un peu plus tard pour l'église des Saints-Gervais-et-Protais (San Trovaso), on trouve, comme à Saint-Roch, une recherche du détail pittoresque et réaliste où disparaît tout sentiment religieux; dans la *Cène* de San Polo, tout au contraire, cette même recherche de nouveauté aboutit à un effet puissant : debout derrière la table, et les bras largement ouverts, Jésus donne la communion aux Apôtres. Et ce serait vers ce même temps qu'aurait été peinte, pour la Madonna dell'Umiltà, l'admirable *Déposition de croix* dont nous parlions tout à l'heure.

Les décors du palais des doges (1575-1587). — L'humeur indépendante et un peu provocante du maître l'avait empêché pendant un temps de prendre sa part des grandes commandes officielles; au Palais des Doges, Titien régnait et n'admettait que ses élèves et amis. Mais Titien était vieux et fatigué en 1572, lorsque le Sénat voulut commémorer, dans la salle du Scrutin, la victoire de Lépante; Tintoret s'offrit, comme il l'avait déjà fait, à travailler pour la seule gloire, et l'enthousiasme public l'installa enfin, auprès de Véronèse, dans cette demeure illustre, qu'il allait remplir de nouvelles splendeurs.

C'est dans une modeste salle de l'immense Palais, celle de l'Anticollège, que se cachent, auprès de l'*Enlèvement d'Europe* de Véronèse, quatre des plus purs joyaux de la peinture vénitienne, les chefs-d'œuvre païens de Tintoret. *Ariane couronnée par Vénus*, la *Paix protégée par Minerve*, l'*Union des trois Grâces* et la *Forge de Vulcain*, ces quatre groupes mythologiques doivent célébrer symboliquement la joie, la beauté, la richesse et la gloire de Venise : mais qu'importe le symbole ? il nous reste des modèles éternels de la grande peinture qui enchanteront toujours les regards, et où nous ne recherchons plus désormais que l'apothéose de la beauté humaine.

Nous n'y trouvons point d'abord la séduction de matière, le charme sensuel de Titien et de Corrège; c'est une volupté plus haute, et que l'on peut dire toute intellectuelle, où Tintoret demeure le vrai disciple de Michel-Ange. Il célèbre la poésie du corps humain, le libre jeu de toutes les attitudes, des lignes et des reliefs. Il ne s'arrête pas à l'épiderme lumineux, dont il exprime pourtant avec une force extraordinaire tout le rayonnant éclat, mais il cherche plus profondément le secret de la vie, l'animation des muscles et la contraction des nerfs. Rien n'est délicieux comme l'accord des lignes courbes et flottantes de l'*Ariane* (fig. 556); le corps de Vénus, si mollement suspendu dans les airs, forme le trait d'union de la jeune nymphe au jeune dieu, et la coloration glauque de la mer, les feuillages et le rocher sombre soutiennent de leur sourdine la douce musique des figures blondes. La *Paix* (ou l'*Abondance*) demi-nue, loin de qui une Minerve maternelle repousse un Mars plus timide que belliqueux, oppose à la suavité des chairs, par un contraste aimé du vieux Titien, la lueur d'acier des cuirasses; mais, dans l'*Union des trois Grâces*,

derrière qui apparaît discrètement Mercure (fig. 557), le triomphe des jeunes corps féminins, souples et fleuris sous un ciel de printemps, résume vraiment toute la joie de Venise; enfin, dans la *Forge de Vulcain*, le choc cadencé des marteaux ne semble-t-il pas perceptible à l'oreille, tant le rythme des corps traduit fidèlement la vie de la nature? Titien connut ces merveilles sereines avant de mourir, comme il avait connu aussi les tempêtes déchaînées aux murailles de Saint-Roch. Il avait vu sans doute, bien



Phot. Alinari.

Fig. 555. — Les Noces de Cana, par Tintoret.
(Église de la Salute, Venise.)

des années auparavant, l'exquise mythologie que conserve la National Gallery de Londres, l'*Origine de la Voie lactée* (fig. 525). C'est un joyau de couleur en même temps que de fantaisie, où s'annonce, avec quelques réminiscences encore, le génie le plus original et naïvement audacieux. C'est à Londres aussi qu'a été fixée l'une des œuvres (de jeunesse ou de maturité) où l'on peut le mieux étudier les éléments de ce génie, le *Saint Georges combattant le dragon* (fig. 524), sans doute peint pour le sénateur Pietro Cornaro; l'influence de Palma et de Titien y est grande, mais l'élan du jeune cavalier, la majesté du paysage et l'éclat fulgurant du ciel composent déjà la plus noble harmonie dramatique.

En 1574, le roi de France Henri III étant venu à Venise, Tintoret avec Véronèse décora un arc de triomphe élevé au Lido. Ni l'un ni l'autre

ne fut chargé de commémorer par une peinture cette solennelle journée; seul Andrea Vicentino eut la commande d'une toile, que l'on voit toujours au Palais des Doges; mais Tintoret fit un portrait du roi, que conserve, dans ce même Palais, le Musée archéologique; puis il revint aux décors commencés. Au plafond de la salle qui précède l'Anticollège, il peignit *le Doge Priuli recevant des mains de la Justice l'épée et les balances*; en 1575, il peignit, au plafond de la salle des Quatre-Portes, *Jupiter donnant à Venise*



Phot. Alinari.

Fig. 336. — Ariane couronnée par Vénus, par Tintoret.
(Palais Ducal, Venise.)

l'empire du monde, composition sage et bien équilibrée, où réapparaissent les souvenirs de Raphaël et de Michel-Ange; dans la salle du Sénat et dans celle du Collège, il représenta les *Doges en prière*, devant le Christ et la Vierge, assistés chacun de leurs saints protecteurs; enfin, au plafond de la salle du Sénat, il célébra *Venise reine des mers*, allégorie un peu froide et sèche, où de beaux détails dans les corps de nymphes et de tritons ne suffisent pas à compenser le manque de liaison des figures.

En 1577, l'incendie détruit les salles du Grand Conseil et du Scrutin; il faut les décorer à nouveau. Au plafond de la salle du Grand Conseil, où Véronèse avait installé son merveilleux *Triomphe de Venise*, Tintoret compose une page grandiose, à laquelle on ne peut reprocher que d'être trop riche et chargée peut-être pour sa destination décorative, *le Doge Niccolò*

da Ponte offrant à Venise l'hommage de ses conquêtes (fig. 338); c'est, au long des marches du trône, derrière lequel on aperçoit la façade de Saint-Marc, un fourmillement de figures qui montent dans le chatoiement multicolore des tapis et des étendards, tandis que Venise, accompagnée du lion symbolique, descend parmi les nuages vers le Doge et les sénateurs qui l'acclament. Ce plafond somptueux dut être l'une des dernières œuvres de Tintoret au Palais des Doges; il lui donna pour escorte, dans



Phot. Alinari.

Fig. 337. — L'Union des trois Grâces, par Tintoret.
(Palais Ducal, Venise.)

les caissons voisins, quatre tableaux de batailles, d'un tumulte superbe, la *Défense de Brescia*, la *Bataille de Riva*, la *Bataille d'Argenta*, la *Prise de Gallipoli*, et, sur une des murailles, il déroula fastueusement l'*Ambassade du Pape et du Doge auprès de l'Empereur Barberousse*, tandis que, dans la salle du Scrutin, il racontait en historien et en poète la *Prise de Zara*.

Portraits et tableaux de chevalet; les dernières peintures. — Depuis qu'il était devenu peintre en titre de la Seigneurie de Venise, et qu'il avait eu à représenter les Doges, ceux du passé et du présent, en des allégories ou des pompes religieuses, il était naturel que Tintoret fût appelé à tracer des vivants de plus simples effigies; et il existe, en effet, de sa main, toute une précieuse série de portraits de doges, de sénateurs,

procurateurs et nobles vénitiens; portraits à mi-corps pour la plupart, d'une sobriété extrême, où tout l'effort de l'artiste se condense dans l'expression du visage et l'acuité du regard. Ils sont assis ou debout, devant une muraille sombre, où s'ouvre parfois une baie qui laisse voir un ciel de crépuscule étincelant sur la mer. Tels apparaissent les Doges *Alvise Mocenigo* (Académie de Venise), *Marcantonio Trevisani* (Institut Staedel de Francfort) et *Niccolo da Ponte* (Musée impérial de Vienne), *Paolo Paruta* et *Niccolo Priuli* (Palais ducal de Venise), *Antonio* et *Andrea Capello*, *Carlo Morosini* (Académie de Venise), *Vincenzo Zeno* (fig. 340) et *Luigi Cornaro* (Palais Pitti), l'amiral *Veniero*, le grand architecte et sculpteur *Jacopo Sansovino* (Musée des Offices), *Pietro Mocenigo* (Musée du Louvre), sans parler des admirables personnages inconnus que conservent, entre autres, les Musées de Berlin et de Vienne.



Phot. Alinari.

Fig. 338. — Le Doge offrant à Venise l'hommage de ses conquêtes, par Tintoret.
(Palais Ducal, Venise.)

Tintoret s'est peint lui-même à diverses reprises; les portraits des Uffizi et du Louvre nous montrent, de face, une superbe tête pensive, sous les cheveux blancs et la barbe inculte; dans le portrait du Louvre, une de ses dernières œuvres, les yeux sont ravagés et affreusement douloureux. On remarquera que ce grand adorateur de la beauté humaine n'a guère tenté de portraits de femmes; à peine en subsiste-t-il quelques-uns, entre autres, cette *Jeune Vénitienne* du Prado, à Madrid, où l'on a voulu reconnaître sa fille chérie, Marietta, son élève et son aide, que la mort lui ravit à trente ans, en pleine beauté et en plein talent, musicienne et cantatrice dont Venise raffola.

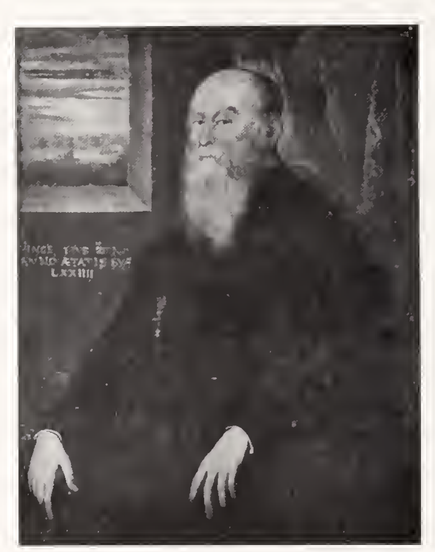


Phot. Alinari.

FIG. 339. — LA CÈNE, PAR TINTORET.

(San Giorgio Maggiore, Venise.)

Le seul catalogue des œuvres du maître, en dehors de ses grandes décorations d'églises et de palais, serait considérable. D'année en année, les demandes lui venaient plus nombreuses, et son activité semblait croître encore. En 1580, il fit pour le duc de Mantoue une douzaine de tableaux dont la trace s'est perdue; l'empereur Rodolphe II obtint de lui quatre mythologies (peut-être le *Concert des Muses*, l'étonnante étude de nus de la galerie de Dresde, était-il du nombre); puis le roi d'Espagne Philippe II, qui avait sollicité de Titien et de Véronèse des œuvres importantes, eut de lui tout un ensemble de compositions de l'Ancien Testament aujourd'hui encore conservées au Prado. La *Femme adultère* de la galerie Corsini, à Rome, fut peinte pour Vincenzo Zeno, et une *Suzanne au bain*, celle de Dresde sans doute, plutôt que celle du Louvre, pour le collectionneur Niccolo Renieri.



Phot. Alinari.

Fig. 540. — Vincenzo Zeno, par Tintoret. (Palais Pitti, Florence.)

Ses dernières œuvres furent des compositions pieuses. Les deux admirables groupes de saints que l'on voit au vestibule de la chapelle du Palais des Doges ont été peints pour les magistrats du Sel; à Saint-Marc il dessine des cartons de mosaïque; à Saint-Georges-Majeur enfin, il donne des décors presque aussi importants que ceux de Santa Maria dell'Orto, des *Martyres de saints*, une *Mise au tombeau*, une *Résurrection*, un *Couronnement de la Vierge*, et ces deux superbes toiles qui se déploient dans le chœur, la *Récolte de la Manne*, avec un grand paysage boisé où se meuvent, dans les attitudes les plus familières ou les plus nobles, des femmes lavant, filant, cousant, s'occupant à leur toilette, et la *Cène*, avec son éclairage nocturne et son atmosphère de rêve où prennent corps tout d'un coup des légions d'anges (fig. 539).

Cette dernière et grandiose vision était digne de clore le cycle des créations du maître, s'il ne s'était présenté inespérément, au Palais des Doges, un projet gigantesque, où, sans hésiter, avec une furie de conquête et de nouvelle jeunesse, à soixante-dix-sept ans, il se précipita. La fresque de Guariento, le *Paradis*, au mur de la salle du Grand Conseil, avait été endommagée par l'incendie, et surtout son archaïsme ne s'accordait guère avec les décors nouveaux. Le Sénat, qui s'était adressé à Véronèse et à Francesco Bassano, se trouva surpris, en 1588, par la mort du premier de ces maîtres; le second semblait insuffisant. Tintoret obtint donc de Dieu

et des sénateurs, comme il se plaisait à le dire, « le Paradis dans cette vie, espérant bien le posséder dans l'autre; » et il s'achemina vers l'exécution de cette œuvre suprême par des esquisses successives dont la première, celle du Louvre (fig. 341), est une pure merveille de lumière. Il établit son atelier dans l'ancienne Scuola de la Merci, divisant en plusieurs morceaux cette toile prodigieuse de vingt-deux mètres sur dix, et s'astreignant à exécuter d'après le modèle vivant toutes les figures essentielles; quand le travail fut assez avancé, il fit tout transporter dans la salle du Conseil, et c'est là qu'aidé par son fils Domenico, il raccorda et acheva cette peinture, la plus grande qu'il y ait au monde, avec une perfection telle qu'après plus de trois cents ans rien n'y paraît altéré.

Près de cinq cents figures s'y ordonnent sans confusion. « On dit,



Phot. Alinari.

Fig. 341. — Le Paradis, par Tintoret.
(Musée du Louvre.)

écrit Ridolfi, qu'il observa dans sa disposition l'ordre des Litanies; en effet, on y voit, dans le milieu, la Vierge priant son Fils pour la république, et, autour du trône de Dieu, les anges, les archanges et la foule des esprits bienheureux. Il y plaça ensuite les Apôtres, les Évangélistes, les Martyrs, les Confesseurs, les Vierges, remplissant de toutes parts les nuées, avec les Saints et les Saintes de l'ancienne et de la nouvelle Loi; dans le milieu, il introduisit une multitude de Bienheureux et d'anges, vêtus de charmantes façons, et des enfantelets tous nus et voilés de splendeurs, pour les séparer des groupes voisins, et établissant tout dans cet ordre et cette harmonie qui doit être au Paradis; il semble impossible qu'une intelligence humaine puisse arriver à exprimer de si vastes conceptions. »

L'art chrétien avait retrouvé sa tradition, ou plutôt il l'avait imposée, dans la dernière œuvre de Tintoret. Fatigué par ce colossal effort, le héros de la peinture vénitienne et de l'art de tous les temps ne songea plus qu'à

l'éternité. Il donna encore quelques tableaux à des confréries, mais c'est à son cher couvent de la Madonna dell'Orto qu'il voulut consacrer les derniers soirs de sa vie, et c'est sous le dallage de son église qu'il fut enseveli, lorsqu'après quinze jours de fièvre, âgé de quatre-vingt-deux ans, le 31 mai 1594, il eut fermé les yeux.

Jacopo Bassano et ses fils. — Au moment où se termine le seizième siècle vénitien, la décadence de l'art va de pair avec la décadence politique; il ne reste plus en scène que des comparses qui, durant quelque temps encore, tireront de l'enseignement des maîtres des jeux habiles et de brillantes déclamations. Cependant, à côté des magnificences vides et des solennités factices, la source du vieux génie de Venise n'est pas entièrement tarie encore; il y a, non plus à Venise même, mais auprès des Alpes, à Bassano, une famille d'artistes à qui le sens de la franche nature et du détail réaliste cher à Tintoret inspire des œuvres parfois fortes et saisissantes. Jacopo da Ponte, né à Bassano en 1510, apprend de son père, élève lui-même des Bellini, les rudiments de la peinture; il achève à Venise son instruction chez Bonifazio, et retourne en son pays natal, qu'il ne doit plus quitter jusqu'à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Il y compose des tableaux simples, pieux et rustiques, dont beaucoup sont demeurés à Bassano même, dont un grand nombre aussi ont émigré à l'étranger, en Angleterre (Londres et Hampton Court), à Paris, en Allemagne, à Vienne surtout. Nulle mythologie parmi cette centaine de toiles; rien que la Bible, l'Évangile, et des portraits d'un réalisme énergique et sain, dont celui du Musée des Offices, où il s'est représenté au milieu de sa famille, est peut-être de tous le plus curieux et le plus attachant (fig. 342). Le Bassan, comme on l'appela en France (Louis XIV avait à Versailles un « cabinet des Bassans »), mérite l'attention plus encore par l'influence très grande qu'ont exercée ses œuvres à l'étranger que par leur valeur même, qui n'est certes point négligeable; ses compositions champêtres et ses intérieurs, où le sujet sacré ne semble souvent qu'un prétexte, ont un goût fortement flamand, et la peinture italo-flamande, ou encore la peinture française du XVIIe siècle s'en est longtemps ressentie. L'*Entrée des animaux dans l'arche*, *les Israélites dans la Terre promise*, le *Frappement du rocher*, le *Voyage de Jacob*, *Ruth et Booz*, le *Bon Samaritain*, l'*Annonce aux Bergers*, l'*Adoration des Bergers*, la *Nativité*, la *Mise au tombeau*, *Saint Jean* ou *Saint Jérôme au désert*, tous ces sujets de la grande histoire biblique, de la vie de Jésus ou des saints lui donnent l'idée de peindre des animaux dans les champs, des plaines couvertes de moissons, des auberges et des cuisines, toute la joie et la familiarité de l'existence domestique, ce qui ne l'empêche point parfois, s'il vient à représenter la *Cène*, le *Calvaire* ou l'*Ensevelissement de Jésus*, de chercher, comme Tintoret, un effet tragique dans la lueur

vacillante des torches. Il mourut en 1592. Ses quatre fils, Francesco (1548-1598), Giambattista (1553-1613), Leandro (1558-1623) et Girolamo (1560-1622), furent de bons élèves qui continuèrent sa tradition, et qui héritèrent d'une part de sa célébrité.

Palma le Jeune et les derniers peintres vénitiens du XVI[e] siècle. — A Venise, en apparence, rien n'était changé, mais les formules avaient remplacé le grand art. Le fils de Tintoret, Domenico, qui mourra en 1637,



Phot. Alinari.

Fig. 342. — La Famille du peintre, par Jacopo Bassano.
(Musée des Offices, Florence.)

à soixante-cinq ans, continue, soit au Palais des Doges, soit dans les églises, avec trop de facilité et de mollesse, les traditions de son illustre père; des Flamands, Paolo Fiammingo et Martin de Vos, ou encore un Allemand, Rottenhammer, paraissent les meilleurs interprètes, à Venise et à l'étranger, de cet esprit à jamais vivifiant; mais c'est un Grec transplanté en Espagne, Domenico Theotocopoulo, le « Greco », qui demeure le véritable descendant du maître (car celui que l'on nomme l'Aliense, Antonio Vassilachi, ne semble guère avoir été qu'un aide habile et un disciple sans personnalité).

Jacopo Negreti, dit Palma le Jeune, né en 1544 d'Antonio, neveu du grand Palma, est un décorateur infatigable et non moins ambitieux que Tintoret, mais dénué vraiment de toute originalité. Il n'est d'ailleurs guère moins romain que vénitien, car, après avoir étudié Titien et Giorgione, il alla vivre à Rome où, durant huit années, il pratiqua les œuvres

de Raphaël et de Michel-Ange, et fréquenta chez Caravage. Revenu à Venise, associé pour un temps à Alessandro Vittoria, il gagna vite la popularité par ses grandes compositions. Sa toile énorme du *Jugement dernier*, dans la salle du Serutin, au Palais des Doges, offre une mêlée terrible de figures, sans la moindre émotion dramatique; ses décors de la salle du Grand Conseil, où il eut pour compagnons le fils du grand Tintoret, Andrea Vicentino, l'Aliense, Paolo Fiammingo, Francesco et Leandro Bassano, Girolamo Gambarato et Giulio del Moro, sans parler de Federigo Zuccaro et du grand Véronèse, sont, en somme, d'un bon imitateur de Titien; et il ne craignit même pas de lutter avec Véronèse en peignant, lui aussi, au plafond de cette même salle, une solennelle *Venise couronnée par la Victoire*. La plus intéressante de ses peintures est peut-être, à l'Académie de Venise, un *Triomphe de la Mort*, dont la bizarrerie macabre et germanique surprend comme un cauchemar. Il meurt en l'année 1628. Parmi ses nombreux disciples on peut citer Leonardo Corona de Murano (1561-1605), Pietro Damini de Castelfranco (1592-1631), Giovanni Contarini (1549-1606), Pietro Malombra (1556-1618), Tiberio Tinelli (1586-1638), et encore Giovanni Battista Novelli, Jacopo Albarelli, Camillo Ballini, Ascanio Spineda de Trévise, Matteo Ingoli de Ravenne, Michele Parrasio et Giannantonio Fasolo, ces trois derniers se rattachant plutôt à Véronèse; Carlo Ridolfi enfin, né à Lonigo en 1602 et mort en 1658, mais en qui l'écrivain est singulièrement supérieur au peintre: nous devons à ce Vasari de Venise un recueil de *Vies des peintres illustres* où se reflète, dans tout son éclat mobile et chatoyant, la gloire, désormais éteinte et sans lendemain, de l'incomparable seizième siècle.

III

L'ART ACADÉMIQUE : DU PARMESAN AUX CARRACHE

On a pris l'habitude de nommer art de la Contre-Réforme l'art nouveau qui se développe dans la seconde moitié du XVIe siècle, et dont les débuts coïncident avec les dates du Concile de Trente (1547-1563). On a voulu y voir une réaction contre les excès de la première moitié du siècle, et de bons juges se sont plu à en exalter la vertu religieuse. Cependant, si l'on consent à admettre comme l'achèvement et la manifestation suprême de cet art le fameux plafond du palais Farnèse, on se trouvera quelque peu embarrassé; et même si l'on fait état de la condamnation de Véronèse, dont les détails ont été relatés plus haut, comme d'une preuve de l'action du Concile sur les mœurs et sur l'art, on devra se rendre

compte qu'il s'agissait, dans l'espèce, d'une peinture destinée à un monastère et, en somme, d'un règlement intérieur de police religieuse. Accorder, et l'on ne s'y refuse point, tout ce que les tableaux pieux des Carrache, du Guide et du Dominiquin ajoutent de sérieux à la fantaisie de Corrège, cela ne veut pas dire qu'ils participent au sentiment des retables du xv[e] siècle, et même de Raphaël. Il sera plus vrai de reconnaître que ces tableaux, et surtout ceux d'un Baroche, et plus tard ceux d'un Sassoferrato ou d'un Carlo Dolci, correspondent assez exactement à une forme nouvelle de la dévotion, forme aimable, facile, d'une volupté molle; mais est-ce donc là ce qu'avaient demandé les théologiens du Concile de Trente?

En réalité, les considérations religieuses n'ont guère à intervenir ici. Une seule chose est certaine, c'est que l'art, au xvi[e] siècle, est devenu le premier des luxes, et celui dont on ne peut se passer. Il faut à tous ces riches, qu'ils soient d'Église ou du monde, des temples, des maisons, des palais tout décorés de sculptures et de peintures; les princes et les rois traitent d'égal à égal avec un Titien ou un Véronèse, et n'ayant plus un Raphaël ou ne pouvant conquérir un Michel-Ange, ils se contentent de leurs élèves; et ces maîtres nouveaux doivent improviser un art qui suffise à d'innombrables commandes. De toutes parts on leur demande des leçons, et ils ne seront bientôt plus que des professeurs. L'art qu'ils créent, et qu'ils enseignent tout à la fois, ne peut être bien original, car tout a été dit; la ligne, la couleur, la vie, la passion n'offrent plus — on le croirait du moins — de secrets à découvrir; mais il reste à codifier ce qu'ont inventé les maîtres, à savamment amalgamer le rythme de l'un au coloris de l'autre, à donner d'infaillibles formules du geste et de la composition. Ainsi naissent les Académies nouvelles où toute l'Europe est venue s'instruire; elles ont fait un art merveilleusement habile et savant, auquel il ne manque malheureusement à l'ordinaire que cette vie dont il a la brillante apparence.

Faisons exception cependant pour ces maîtres admirables que furent les Carrache, et voyons dans leurs œuvres, et par delà, ce que leur doivent un Poussin ou un Rubens; cela nous oblige au respect. Abordons leur école par une préparation patiente, et sans craindre de remonter un peu haut; l'art académique commence sitôt après la mort de Raphaël. Nous le rencontrerons auprès du plus souple et du plus vivant des peintres, auprès du grand Corrège, dans le très précieux Parmesan; nous verrons le Primatice le porter en France; les peintres des Médicis, Vasari, Salviati, les Zuccari le débiteront inlassablement comme une monnaie vulgaire; d'autres, et le Baroche surtout, enjoliveront sa grâce banale, et puis viendra cette forte dynastie d'artistes si longtemps glorieux entre tous, et tout récemment encore oubliés et honnis.

On a résumé en deux mots les caractères de cette décadence si féconde, le *maniérisme* et l'*éclectisme*; ils en signifient bien tout le convenu et l'artificiel. Mais ce qui, malgré tout, fait la force et la beauté actives de l'art nouveau, c'est son prosélytisme, son ardeur d'enseignement. L'art nouveau est un art de professeurs, et ce n'est pas en vain que Baldinucci, recommençant et continuant les *Vies* de Vasari, a intitulé son grand travail : « Histoire des professeurs de dessin », *Notizie dei professori di disegno*.

Le Parmesan. — Il nous faut remonter jusqu'au temps de Corrège pour chercher auprès de lui, et dans le rayonnement même de son génie lumineux, les germes de la décadence qui va si rapidement envahir toute l'Italie. L'influence de Corrège sur quelques-uns des plus grands peintres du XVI[e] siècle, à Venise notamment, est indéniable; mais à Florence, à Bologne, à Milan, si nous retrouvons parmi les décors et les toiles innombrables de cette époque le souvenir de son esprit et de sa grâce sensuelle, c'est au travers d'une interprétation qui les déforme et les fausse, et dont Corrège ne peut être rendu responsable, mais bien l'élève et presque le rival, oublié et dédaigné aujourd'hui, alors célèbre entre tous les peintres. « Parmi le nombre de ceux qui ont été doués, en Lombardie, de la gracieuse vertu du dessin et d'une certaine vivacité d'esprit dans les inventions et d'une particulière manière de faire en peinture de très beaux paysages, on ne peut mettre après personne, mais plutôt doit-on mettre avant tous les autres François Mazzuoli Parmesan, lequel fut du ciel largement doué de toutes ces parties qui en un excellent peintre sont requises ; pour ce qu'il donna à ses figures, outre ce qui a été dit de moult autres, une certaine vénusté, douceur et amabilité dans les attitudes, qui lui fut propre et particulière. Dans les têtes, pareillement, l'on voit qu'il eut toutes ces attentions qu'il faut; à tant que sa manière a été par un nombre infini de peintres imitée et observée, pour avoir donné à l'art une lumière de grâce si plaisante que ses œuvres seront toujours tenues en estime, et lui honoré de tous les amateurs du dessin. Et plût à Dieu qu'il eût suivi les travaux de la peinture, et ne se fût adonné aux fantaisies de congeler le mercure pour se faire plus riche que ne l'avaient fait la nature et le ciel! parce qu'il aurait été sans pair et vraiment unique dans la peinture : pourquoi cherchant ce qu'il ne put onques trouver, il perdit son temps, méprisa son art, et se fit dommage en sa propre vie et sa renommée. »

Ces lignes par où Vasari prélude, selon sa méthode sentencieuse, à une longue et très intéressante biographie du Parmesan, nous apprennent en quelle estime il tenait, et le monde des arts avec lui, le principal élève ou, pour être plus exact, imitateur de Corrège; car ni le propre fils du

maître, Pomponio Allegri, ni Lelio Orsi ou Bernardino Gatti, ou encore, à Crémone, les peintres Rondani, Anselmi et Gandini n'ont su transmettre ou interpréter ses leçons. Francesco Mazzola (ou Mazzuoli), que l'on a accoutumé de nommer le Parmesan, *il Parmegianino*, naquit à Parme, en 1503, d'un honnête peintre, Filippo Mazzola, dont il subsiste dans sa ville natale et en quelques musées des tableaux signés et datés. Demeuré orphelin de bonne heure, il fut recueilli par ses deux oncles, peintres eux-mêmes, et sa vocation ne tarda pas à paraître; un *Baptême du Christ*, qu'il peignit à l'âge de seize ans, assure Vasari, fit l'émerveillement de tous, non moins que les tableaux qu'il exécuta vers le même temps à Viadana, dans le duché de Mantoue, où il s'était réfugié durant le siège de Parme par les troupes de Léon X. A peine rentré, en 1522, il peignit une *Madone au donateur*, et puis, dans l'église de San Giovanni Evangelista, des fresques dont le succès fut tel qu'un voyage du jeune prodige à Rome fut décrété d'enthousiasme. Lesté d'un peu d'argent et emportant des échantillons de son savoir-faire, voilà notre charmant artiste, « plutôt semblable à un ange qu'à un homme », qui est introduit au Vatican, accueilli, caressé par le pape Clément VII, et déjà installé dans l'appartement Borgia, où il continue le décor de la salle des Pontifes, dirigé par Jean d'Udine. Les commandes pleuvent; le pape garde pour lui une très belle *Circoncision*, il donne au cardinal Hippolyte de Médicis une *Madone*, et à l'Arétin, qui commençait son fructueux métier de flatteur et de parasite, le portrait de l'artiste par lui-même. Rome saluait en ce jeune peintre l'héritier de Raphaël et ne distinguait point, dans une merveilleuse facilité, les indices déjà manifestes de la décadence et de la corruption. Le Parmesan ne montrait pourtant ni cette joie de la lumière, ni ce sentiment de l'espace dont là-bas, entre les murailles étroites qu'il ne songeait guère à franchir, le génie de Corrège s'enivrait; il ne recherchait non plus cette ampleur du rythme, cet équilibre souverain des formes, cette plénitude d'intelligence par où les fresques de Raphaël transportent l'âme dans une


Phot. Alinari.

FIG. 343. — Portrait du Parmesan, par lui-même.
(Musée des Offices, Florence.)

région de sérénité idéale; il ne comprenait point la passion de Michel-Ange; mais l'esprit aimable, mais la grâce qui glisse à l'afféterie, l'élégance poussée jusqu'à la prétention furent à ses yeux les seules qualités de l'art; et le succès lui donna raison, puisque la satiété du sublime et d'une noblesse trop parfaite avait fait souhaiter à ces voluptueux le piquant nouveau de la coquetterie et le raffinement des séductions mondaines.

La mondanité a fait sa première apparition dans la peinture italienne; on pourrait dire, si l'anachronisme n'effrayait point, que le Parmesan est le premier peintre de salons. Il annonce le XVIIIe siècle; ses « conversations sacrées » sont pleines de grâces minaudières. Où a-t-il trouvé ce type de jeune femme à la tête petite, au cou long et flexible, aux membres allongés, amenuisés interminablement? c'est une mode qui va faire fureur. Michel-Ange semble indiquer cette recherche dans quelques-unes de ses figures au plafond de la Sixtine; il l'accentuera dans son *Jugement dernier*; et, après lui, la tourbe de ses imitateurs et plagiaires florentins ou romains croira participer à sa grandeur en multipliant ces fausses élégances; mais c'est le Parmesan qui le premier a donné le ton. Nul tableau n'est plus significatif, à ce point de vue, que sa *Madone « au long col »* du palais Pitti; c'est un chef-d'œuvre de fausse ingénuité (fig. 544). Les colonnes antiques debout dans le paysage nuageux qui forme fond ne sont pas plus élancées que cette jeune tête au sourire précieux qui se balance sur un col de cygne; d'ailleurs la silhouette de l'enfant endormi sur les genoux de sa mère, et les figures charmantes dans leur mièvrerie des anges qui se pressent curieusement tout auprès sont bien d'un remarquable dessinateur. Corrège nous a déjà fait connaître ces jouvenceaux androgynes aux longues jambes, et il est bon de savoir que cette *Madone au long col* fut achevée en 1535 à Parme, au temps où l'artiste y peignait à fresque dans l'église Santa Maria della Steccata. En elle se résume toute la manière ou, si l'on veut, tout le maniérisme laborieusement acquis durant les douze années précédentes. Car, si nous revenons aux premiers temps du séjour à Rome, nous trouvons que le Parmesan y peignit de nombreux tableaux de sainteté pour le cardinal Hippolyte de Médicis, et que, en 1527, au moment où les Impériaux envahirent et saccagèrent la ville, il était occupé à terminer sa grande *Vision de saint Jérôme*, commandée pour la famille Buffalini, de Città di Castello, et aujourd'hui conservée à la National Gallery de Londres. Il faut lire dans Vasari le récit de l'invasion des barbares dans l'atelier du peintre, de leur étonnement, de leur admiration; vrai miracle de l'art, assurément, puisque cette œuvre-là put échapper à la bestialité dont furent victimes tant de créations infiniment plus précieuses. Toutefois Vasari nous apprend que l'officier qui prit l'artiste sous sa protection se fit payer sa faveur par un



Phot. Alinari.

FIG. 344. — LA MADONE AU LONG COL, PAR LE PARMESAN.

(Palais Pitti, Florence.)

bon nombre de dessins à la plume et à l'aquarelle, en quoi il montra son goût, car ces dessins du Parmesan (et ceux qu'il faisait à la sanguine, comme Pontormo, dans la manière de Corrège) montrent une virtuosité singulière; leur légèreté est tout étincelante d'esprit. Le Parmesan, qui s'était réfugié à Bologne loin de la soldatesque allemande, s'avisa de faire graver ces dessins. Il s'adressa à un certain Antonio Fantuzzi de Trente, qui se mit à l'œuvre, et d'un zèle si ardent, qu'un beau jour il disparut avec les dessins, ne laissant à Bologne que les estampes : il avait gagné Fontainebleau, où, muni de ce rare viatique, il fut embrigadé par le Primatice; et ainsi, sans le savoir, le Parmesan collabora à un décor qui fut sur le sol français le plus grand triomphe de l'Italie.



Phot. Alinari.
Fig. 545. — La Madone à la rose, par le Parmesan.
(Pinacothèque de Dresde.)

Il peignit à Bologne cet étrange et déplaisant tableau, la *Madone à la rose*, aujourd'hui à la Pinacothèque de Dresde (fig. 545), et qui fut d'abord une *Vénus avec Cupidon*, destinée à l'Arétin; ce dernier ne semblant disposé à la payer qu'en prose ou en vers, la Vénus se mua en Madone et fut offerte au pape Clément, ou plutôt, selon Vasari, vendue à une famille bolonaise. La *Sainte Marguerite* de la Pinacothèque de Bologne date aussi de ces années-là; puis, en 1531, Mazzola rentre à Parme, où la fantaisie de Corrège triomphait dans les églises; mais les élégances glacées de la *Madone au long col* vont paraître bien pauvres auprès de la joie lumineuse et brillante de la *Madone de saint Georges* (v. tome IV, p. 401). Si les gracieux tableautins du Louvre, la *Sainte Famille*, la *Sainte Marguerite* (fig. 546, réplique ou plutôt esquisse de la

Phot. Alinari
Fig. 546. — Sainte Marguerite, par le Parmesan.
(Musée du Louvre.)

toile de Bologne), si la *Sainte Catherine* du palais Balbi à Gênes et la *Sainte Famille* des Offices participent à la fois des influences de Raphaël et de Corrège, c'est Corrège seul dont les leçons ont dirigé le décor de la villa Sanvitale à Fontanellato. Là, comme Corrège au couvent de Saint-Paul, le Parmesan peignit à fresque la voûte d'une salle, qu'il emplit de jeux d'amours, parmi des treillages fleuris de roses. Le sujet n'est autre que la *Chasse de Diane* et la *Rencontre d'Actéon*; prétexte char-



Phot. Alinari.

FIG. 547. — La Fable de Diane et d'Actéon, détail d'une voûte, par le Parmesan.
(Villa Sanvitale, Fontanellato, près Parme.)

mant à ouvrir, sous la retombée des treillages que soutiennent les petits amours en vivantes consoles, des baies feintes où, sur le bleu du ciel, se profilent des figures de nymphes chasseresses, des chiens et des cerfs (fig. 547), et une Diane avec ses suivantes, qui, d'un jet d'eau, métamorphose l'imprudent chasseur. Mais quels jolis corps de nymphes, et quelle fluidité corrégienne dans ces chairs si jeunes sous les cheveux si blonds! C'est dans ce temps-là que dut être peint le spirituel et si plaisant tableau du Musée de Vienne, l'*Amour qui taille son arc*, et se retourne, le couteau à la main, d'un air délicieusement inquiétant.

Il ne faut pas oublier que le Parmesan est un grand portraitiste. Si l'on ignore le sort du grand portrait allégorique de Charles-Quint qu'il peignit en 1529 à Bologne, à l'occasion du couronnement de l'empereur par le pape Clément VII, on connaît nombre de belles toiles où il se

montre l'égal d'un Sebastiano del Piombo ou d'un Bronzino. C'est d'abord sa propre image, que nous connaissons par l'exemplaire du Musée des Offices (fig. 545), et celui, plus célèbre, du Musée de Vienne (donné à l'Arétin par le peintre lors de son arrivée à Rome), où il s'est représenté à l'aide d'un miroir concave; ce sont, au Musée du Prado, à Madrid, les portraits de *Lorenzo Cibo* et de sa femme avec ses enfants; au Musée de Vienne, le beau *Malatesta Baglione* et deux *Inconnus*; au Musée de Naples enfin, trois nobles personnages, *Galeazzo Sanvitale*, *Gian Battista Castaldi*, *Giovanni da Castelbolognese*, et surtout une gracieuse jeune fille, en qui l'on reconnaît tantôt la courtisane *Antea*, tantôt, ce qui est bien douteux, la fille du peintre (fig. 548).



Phot. Alinari.

Fig. 548. — Portrait d'Antea, par le Parmesan. (Musée de Naples.)

La fin de ce peintre des élégances fut lamentable. Il se prit, comme le Vinci, d'une passion malheureuse pour l'alchimie; à Parme, il négligea les fresques de la Steccata pour ses cornues et ses fourneaux. On lui intenta un procès, on le menaça de prison, si bien qu'il s'enfuit à Casalmaggiore. Il y peignit la *Madone glorieuse* que l'on voit aujourd'hui au Musée de Dresde, et une *Lucrèce* qui a disparu. Mais, nous dit Vasari, « ayant toujours l'esprit à son alchimie, et étant devenu, de délicat et gentil qu'il était, avec sa barbe et ses cheveux longs et incultes, comme un homme sauvage et tout autre qu'il n'avait été, il fut assailli, étant mal soigné et devenu mélancolique et bizarre, par une fièvre grave et un cruel flux de sang, qui le firent en peu de jours passer à une vie meilleure; et de cette manière il mit fin aux travaux de ce monde, dont il ne connut que les dégoûts et les ennuis. Il finit le cours de sa vie le 24 août 1540, au grand dommage de l'art, qui perdait la grâce singulière introduite dans la peinture par ses mains. » Il n'avait que trente-sept ans, l'âge où, vingt ans plus tôt, Raphaël était mort. Il ne laissait pas d'héritiers, mais Girolamo Mazzola, son cousin, imita sa manière en un certain nombre de tableaux qui se sont conservés à Parme.

Le Rosso, Le Primatice et Niccolo dell'Abbate. — C'est tout auprès du Parmesan qu'il conviendrait de placer trois artistes dont l'influence fut grande au XVIe siècle, s'ils ne se trouvaient en somme relever bien plus de l'histoire de la peinture française que de celle de la peinture italienne.

Gian Battista di Jacopo Rosso, né à Florence en 1494, a perdu son nom italien lorsque, appelé en France par François Ier, il vint s'installer en 1531 à Fontainebleau pour y « conduire les ouvrages de stuc et de peinture » jusqu'à sa mort, en 1541. Avant cette période de gloire et de trouble (car il semble bien que, désespéré de se voir supplanté par le Primatice, « maître Roux » se soit suicidé), il s'était fait connaître, à Florence, à Rome et à Venise, par des peintures que Vasari énumère longuement, et qui se ressentent surtout de l'étude de Michel-Ange; la « désinvolture » qu'on louait aux œuvres du Parmesan apparaît déjà dans celles du Rosso. Elle n'apparaît pas moins dans celles du Primatice, dont la carrière française a été appréciée, ainsi que celle de « maître Roux », au tome IV de cette Histoire (p. 752 et suiv.). Né en 1504, à Bologne, Francesco Primaticcio eut pour premiers maîtres Innocenzo Francucci d'Imola et Bartolommeo Bagnacavallo, disciple et imitateur de Raphaël, de l'atelier duquel il passa sous la direction d'un autre plus illustre héritier du maître, Jules Romain, qui le fit travailler à Mantoue à ses décors du palais du Té. Durant six années, de 1525 à 1531, il fut associé à ce travail immense où, par le stuc aussi bien que par la peinture, surgissait toute une évocation de l'antiquité païenne, digne de l'esprit d'Ovide ou d'Apulée. C'est là que François Ier vint le chercher, lorsque, à défaut du grand Jules, il voulut tout au moins avoir son plus digne associé; désormais, pendant quarante années, le Primatice appartiendra à Fontainebleau; il y meurt en 1570.

Il y avait fait appeler, par Henri II, en 1552, un habile peintre de Modène, Niccolò dell'Abbate, né en 1512, dont le père était peintre lui-même, et qui s'était formé aux leçons de Corrège et du sculpteur Begarelli. Très jeune encore, Niccolò s'était fait apprécier à Modène, où il avait, en compagnie d'Alberto Fontana, décoré de fresques la Maison des Bouchers, puis la grande salle du Palais public; il avait, à Scandiano, peint pour le comte Boiardo des sujets de l'*Énéide* et quelques épisodes du *Roland furieux*, qui furent plus tard, par ordre du duc François III, détachés de la muraille et transportés au palais de Modène; enfin, vers 1547, il alla s'établir à Bologne. Il y décora plusieurs palais, peignant, au palais Torfononi, douze tableaux de l'*histoire de Tarquin le Superbe*, avec des termes de dieux et de déesses, et de ces arabesques dont l'atelier de Raphaël avait répandu l'usage par toute l'Italie; ces fresques ont disparu, mais celles du palais Poggi, qui est aujourd'hui l'Université de Bologne, ont heureusement survécu, aux côtés de celles de Pellegrino Tibaldi, dont nous aurons bientôt à parler. L'œuvre de Niccolò se compose d'une frise où l'on voit des jouvenceaux et d'aimables dames jouant aux cartes et se divertissant avec toutes sortes d'instruments de musique. C'est alors qu'il passe en France, comme d'autres encore l'ont fait ou vont le faire, Antonio Fantuzzi, Gian Battista, fils de Bartolommeo

Bagnacavallo, et le Florentin Salviati, l'émule et le collaborateur de Vasari. Il dirigera, pendant près de vingt années, aux côtés du Primatice, les travaux de Fontainebleau, et il mourra un an à peine après son maître.

Daniel de Volterre. — Daniel Ricciarelli, né en 1509, à Volterre, a gardé le nom de la jolie ville, hardiment dressée au-dessus de profonds ravins, comme Sienne et San Gimignano, ses voisines. Élève d'abord de Sodoma, il ne tarda pas à se rendre à Rome, où il entra dans l'atelier de Perino del Vaga. Après le sac de la ville, en 1527, il continua dans l'église Saint-Marcel les fresques laissées en souffrance par le maître; et, bien jeune encore, il fut chargé par une noble dame, Hélène des Ursins, de décorer toute une chapelle de la Trinité-des-Monts. Il y travailla sept ans; il y peignit, en les entourant d'ornements et de figures en relief, les divers épisodes de la *Légende de la Croix* et de son invention par sainte Hélène; et, comme tableau principal, il représenta au-dessus de l'autel la *Descente de Croix* (fig. 349). C'est le chef-d'œuvre de Daniel, et certainement l'une des dernières grandes œuvres de la Renaissance à Rome, car Michel-Ange n'a pas encore terminé son *Jugement*. Il est difficile d'apprécier aujourd'hui à sa véritable valeur la fresque fatiguée, usée, d'ailleurs détachée de la muraille et reportée sur toile en 1811; tous les accents en ont disparu; cependant elle émeut encore par le dramatique de ses lignes contrastées, l'héroïque beauté du corps du Christ, et la douleur des saintes Femmes. On a voulu reconnaître dans ces beaux raccourcis, dans ces gestes superbes, le dessin, la main de Michel-Ange. Mais il peut suffire d'y voir son esprit, dont l'influence toute-puissante a pour une fois haussé jusqu'au sublime la verve créatrice d'un de ses admirateurs; on oublie trop qu'il existe à l'Académie de Sienne une *Descente de Croix*, déjà bien émouvante, du premier maître de Daniel, qui s'est souvenu, à la Trinité-des-Monts, de la Vierge évanouie, si touchante, de Sodoma. Toutefois c'est la version nouvelle que connaîtront et imiteront les artistes à venir; Baroche la copiera à Pérouse, et Rubens lui-même s'en souviendra.

Cette époque triomphale de la vie de l'artiste n'eut point de lendemain. Il échoua dans les travaux de la salle des Rois, au Vatican, et Jules III ne lui donna point sa faveur. Alors, durant quatorze ans, étant retourné à la Trinité-des-Monts avec la troupe de ses élèves, il se mit à peindre pour Lucrezia della Rovere toute une chapelle de la Vierge, qui nous est parvenue en très médiocre état; des tableaux qui datent du même temps, on peut citer le *David et Goliath* du Louvre, toile peinte, par gageure, sur ses deux faces, et, malgré une certaine puissance, fort déplaisante et médiocre en somme, et la *Décollation de saint Jean Bap-*

tiste, de Turin, non moins prétentieuse de composition et choquante de couleur.

Désormais il se sentait plus sculpteur que peintre, et le dessin de Michel-Ange le tourmentait. Il alla, comme son maître, à Carrare pour y choisir des marbres destinés à une chapelle de Saint-Pierre in Montorio, que le cardinal de Montepulciano faisait préparer; il fit un long séjour à Florence et voulut revoir Volterre. De retour à Rome, chargé par Paul IV d'habiller quelques figures du *Jugement dernier*, le pauvre *braghettone* s'acquitta en tremblant de cet office, sans que le maître parût s'en émouvoir, et il finit ses jours en 1566, n'ayant pu achever, pour Catherine de Médicis, la statue équestre de Henri II, dont le cheval de bronze, seul transporté à Paris, porta, jusqu'à la Révolution, le Louis XIII de la place Royale.



Phot. Alinari.

Fig. 549. — Descente de Croix, par Daniel de Volterre.
(Église de la Trinité-des-Monts, Rome.)

Vasari et Salviati. — Vers le milieu du xvie siècle, les traditions des élèves de Raphaël s'étant mêlées aux leçons de Michel-Ange, il se forme un type de décor que les ateliers florentins et romains vont propager par toute l'Italie. Les arabesques et les grotesques, soit en peinture, soit en reliefs de stuc à fond d'or ou de couleur, s'y associent à des compositions d'histoire ou de mythologie dont le thème se poursuit au long des voûtes des demeures nouvelles, s'harmonisant étroitement aux tapisseries qui en garnissent les parois. C'est le principe du décor des Loges du Vatican, ou, plus anciennement encore, de l'appartement

Borgia et de la Libreria de Sienne, d'où sortiront, majestueusement amplifiés et embellis, les innombrables plafonds des palais du XVIIᵉ siècle. Nul plus que Giorgio Vasari, le célèbre biographe des artistes italiens, n'a contribué à répandre cette mode ornementale. L'œuvre précieuse entre toutes du bon Vasari, son livre, lui a valu un tel renom que ses mérites d'artiste en ont été complètement éclipsés, et pourtant il ne nous a rien laissé ignorer de sa vie, de ses travaux, de ses ambitions; il s'est glorifié lui-même avec une naïveté si candide ou, si l'on préfère, un si prodigieux orgueil que, seul des artistes d'Italie, Benvenuto Cellini lui pourrait rendre des points; et pourquoi tant d'efforts, si les vastes œuvres où se complut la curiosité des contemporains n'excitent plus aujourd'hui que l'indifférence ou l'ennui? Tout n'en est point cependant banal ni méprisable, et l'élève et l'ami de Michel-Ange mérite que l'on s'arrête quelques instants en sa compagnie. Il naquit en 1512 à Arezzo, où, tout enfant, il vit Guillaume de Marcillat travailler aux verrières du dôme. A douze ans, il fut conduit à Florence, où il eut l'honneur de voir ses premiers dessins corrigés par Andrea del Sarto et par Michel-Ange; à quinze ans, rentré dans sa ville natale, il s'essayait déjà à la fresque, et bientôt commençait une odyssée de voyages qui le conduisit à Rome, sous le brillant patronage du cardinal Hippolyte de Médicis. Ce furent pour son talent d'improvisateur les années décisives. Avec son camarade Francesco Salviati, il jouit délicieusement de ce musée incomparable de l'art ancien et moderne, et lorsqu'il s'établit, en 1531, à Florence, au service du duc Alexandre de Médicis, il était propre à toute besogne d'art. L'assassinat du duc, en 1537, lui fit reprendre sa vie errante. Il va, peignant toujours et toujours improvisant, aux Camaldules, à Rome, à Bologne (où il laisse un grand tableau, le *Festin de saint Grégoire*, que l'on peut voir aujourd'hui à la Pinacothèque), à Naples, où il séjourne, et il retourne à Rome, où Paul III l'occupe à décorer la salle de la Chancellerie; comme l'on vantait ces peintures devant Michel-Ange, en ajoutant qu'elles avaient été faites en cent jours, le maître dit bonnement, en hochant de la tête : « Cela se connaît ». Et cela se connaît encore de toutes celles qu'il fit, avec sa jeune troupe d'aides et d'élèves, pour le pape Jules III, dans les églises de Rome et dans la charmante villa Giulia, où Vignole, Ammanati et Michel-Ange l'eurent pour associé. En 1568, date de la seconde édition de son livre, s'arrêtent les renseignements qu'il nous a prodigués sur lui-même. Mais il travailla longtemps encore, tantôt à Florence, au service du duc Cosme, tantôt à Rome, où Pie V et Grégoire XIII l'employèrent au Vatican et au Latran. Il peignit au Vatican, dans la salle Royale, une *Bataille de Lépante* d'un dessin confus et de la couleur la plus terne; mais il est inutile d'insister sur ses œuvres romaines; les décors du Palais Vieux, à Florence, offrent

du moins l'intérêt de nous narrer toute une histoire des Médicis. Là, tout a été, sinon construit, remanié et décoré par Vasari (qui s'est montré grand architecte par ailleurs, notamment dans la construction des portiques des Offices) : la cour, avec ses stucs et ses arabesques, qui date de 1565, le grand escalier, la chambre du Trésor (commencée par Jean d'Udine), les chambres de Cosme l'Ancien, de Laurent le Magnifique, de Léon X, de Clément VII (fig. 550), de Jean de Médicis, de Cosme I[er]. Mais, parmi tout ce luxe élégant, amusant et un peu banal, il y a un bijou d'une



Phot. Alinari.

Fig. 550. — Le Mariage de Catherine de Médicis, par Vasari.
(Palais Vieux, Florence.)

délicatesse rare et charmante, le cabinet secret, le *studiolo* de François de Médicis, tout récemment restauré et remis en lumière. Cette petite pièce, que le duc s'était réservée, pour s'y livrer, loin des importuns, à ses expériences d'alchimie, fut ornée avec un soin unique, de 1570 à 1575, par Vasari et ses élèves, Giovanni dell'Opere, Vincenzo de' Rossi, Giovanni Stradano, Poppi, Santi di Tito, Alessandro Allori, Mirabello Cavalori, Girolamo Macchielli, Alessandro Fei, et par les sculpteurs Jean Bologne, Elia Candido et Ammanati. Les portraits de Cosme et d'Éléonore, par Bronzino, semblent présider aux allégories des parois et du plafond, images des éléments, scènes de pêche, invention de la poudre, laboratoires d'alchimiste et d'orfèvre, mines d'or et de diamants, etc., représentées en des tableaux spirituels au possible et qui donnent la plus haute idée de tous ces jeunes talents si bien assemblés et disciplinés par Vasari.

Ce fut une des dernières œuvres et la plus originale du fécond improvisateur, qui mourut à Florence le 27 juin 1574.

L'influence de Vasari devait être durable; il avait fondé à Florence, en 1561, une école de dessin, ou plutôt une Académie des Beaux-Arts, sur le modèle sans doute de l'Académie organisée à Milan par Léonard de Vinci, et ce fut la première en date de ces pépinières de professeurs d'où rayonna sur le monde l'enseignement classique. Les *Accademici del disegno*, dont son livre nous vante les mérites, préparent et annoncent la pédagogie des Carrache; il serait injuste d'oublier ce que les maîtres de l'école bolonaise doivent à l'éclectique Vasari.



Phot. Alinari.

Fig. 551. — La Patience, par Salviati. (Palais Pitti, Florence.)

Francesco de' Rossi, surnommé Salviati, avait précédé son camarade et ami dans la tombe. Vasari lui a consacré une longue et très élogieuse notice; la résumer serait recommencer, ou à peu près, l'histoire du peintre d'Arezzo. Décorateur d'arcs de triomphe, dessinateur de tapisseries, Salviati, comme ses camarades, promène ses talents par toute l'Italie. Il va peindre à Venise, au palais Grimani, une *Histoire de Psyché*; il travaille surtout à Rome et à Florence. Il va même jusqu'en France, en 1554, et Vasari nous raconte que le cardinal de Lorraine l'employa à la décoration de son château de Dampierre. Mais il semble qu'à la différence de tant d'autres artistes italiens, qui ne le valaient peut-être pas, il n'ait point réussi au delà des Alpes; il revint découragé et mourut à Rome, le 11 novembre 1563. Il y a de lui au Louvre une *Incrédulité de saint Thomas* d'un maniérisme pénible; ses tableaux allégoriques à Florence (fig. 551), à Turin, à Londres montrent un peintre supérieur à Vasari et comparable parfois à Bronzino.

Les Zuccari. — On classe à l'ordinaire dans l'école romaine, à longue distance de Vasari et de son groupe, deux improvisateurs plus féconds encore, s'il se peut, que le maître d'Arezzo, les deux frères Taddeo et

Federigo Zuccaro. Nés l'un et l'autre à Sant'Angelo in Vado, dans le duché d'Urbin, ces Zuccari ou Zuccheri reçurent à Rome, après des aventures variées, l'éducation commune alors à la plupart des peintres. Taddeo, l'aîné, né en 1529, se fit connaître entre tous ses rivaux par les décors en camaïeu qu'il peignit pour les fêtes du couronnement de Jules III, en 1550, et les fresques dont, à l'exemple des autres, il ornait les façades des maisons et les murs des églises. Après avoir passé deux



Phot. Alinari.

Fig. 552. — La Vêture de saint Hyacinthe, par T. Zuccaro.
(Église de Sainte-Sabine, Rome.)

ans à Urbin, où l'avait appelé le duc Guidobaldo, il revint à Rome, et Jules III le fit travailler au Vatican, où il peignit les *Douze travaux d'Hercule* dans une des loges du Belvédère, puis à la fameuse villa Giulia, hors de la porte du Peuple, où il représenta le *Parnasse* et narra l'*Histoire des Sabines*. Dès lors les commandes se succédèrent sans interruption. Marcantonio Colonna l'occupe à son château de Nettuno, les Giambeccari, le maître des postes Mattiuoli, d'autres encore, à leurs maisons, Jacopo Mattei à une chapelle de l'église de la Consolazione, dont il décora la voûte de sujets de la *Passion* traités avec cette désinvolture merveilleuse que Tintoret montrait à Venise vers le même temps, mais qu'il savait racheter par les drames de la couleur; Taddeo est recherché, prétentieux et froid. Parmi les nombreux décors d'église qu'il eut à peindre, on peut

citer sa fresque de Sainte-Sabine, la *Vêture de saint Hyacinthe*, pour une certaine dignité austère, d'esprit tout monacal (fig. 552). Il ne refusait aucune besogne et savait se faire aider; lorsqu'il put avoir pour collaborateur son frère Federigo, de quinze ans son cadet, il lui sembla qu'il allait conquérir le monde.

L'œuvre la plus vaste entreprise par les deux frères, et qui eût fait reculer plus d'un vaillant artiste, fut l'entière décoration du château de Caprarola, que Vignole venait de construire pour le cardinal Alexandre Farnèse, sur les flancs du mont Cimino, à mi-chemin entre Rome et Viterbe. Il y a peu de monuments plus surprenants en Italie que cet édifice à l'aspect de forteresse si pittoresquement dressé dans la solitude, sur le fer à cheval de sa double rampe, et tout peuplé de peintures. Il serait oiseux de décrire ces peintures; comme celles de Vasari au Palais Vieux de Florence, elles valent surtout par leur ensemble, par leur belle signification historique et décorative. Les salons de ce palais sont dénommés selon leur décor, comme le seront plus tard les salles du palais Pitti, ou celles d'un Versailles et d'un Trianon. Du grand salon d'Hercule, qui domine l'entrée, on gagne une chapelle, puis la galerie, où se déroule en tableaux sobres toute l'*Histoire des Farnèse*. Des figures plafonnantes, la *Religion*, la *Vertu*, la *Domination*, la *Renommée*, entourent l'image triomphante de *Rome*, et les portraits de Philippe II d'Espagne et d'Henri II de France semblent présider à ce majestueux déroulement d'une légende glorieuse. On pressent Pierre de Cortone et Charles Le Brun dans ces nobles ordonnances. Plus loin, la *Charité*, la *Paix*, l'*Abondance*, la *Justice*, debout en des niches feintes, assistent aux plus notables événements du *Règne de Paul III Farnèse*, de son *Couronnement*, en 1534, jusqu'à l'*Ouverture du Concile de Trente*, en 1546. Dans les chambres, qui portent les noms de l'*Aurore*, de la *Solitude*, de la *Pénitence*, des *Rêves*, des *Anges*, le poète Annibal Caro, secrétaire du cardinal, avait tracé le programme des artistes, et ni Taddeo ni Federigo ne furent inférieurs à la tâche.

Cependant ils ne se faisaient pas faute d'interrompre leur travail. En 1561, Taddeo était occupé, avec Salviati, Sammachini, de Bologne, et Girolamo Siciolante, de Sermoneta, aux décors de la salle Royale du Vatican; Federigo, de son côté, avait été appelé à Venise par le patriarche Grimani; puis il s'arrêtait à Vérone et séjournait à Florence, avant de revenir à Rome, où Taddeo continuait au palais Farnèse les fresques commencées par Salviati. Mais Taddeo mourait brusquement, à peine âgé de 37 ans, en 1566, et Federigo, aidé de Tempesta, allait terminer à Caprarola l'immense et séduisante besogne déjà si avancée. Il remplit Rome de ses œuvres faciles et gaies, et il s'expatria. Le cardinal de Lorraine l'avait appelé en France; il alla plus loin, en Flandre, où il laissa

d'importants cartons de tapisseries, en Hollande et à Londres, enfin, où il peignit de bien curieux portraits (v. tome V, p. 554 et 555). De retour à Florence, en 1574, il termina les fresques de la coupole de la cathédrale, laissées inachevées par la mort de Vasari : peintures d'une fantaisie lamentable et grotesque, qui sont la honte de l'immortel chef-d'œuvre de



Phot. Alinari.

Fig. 555. — L'empereur Barberousse aux pieds d'Alexandre III, par F. Zuccaro.
(Palais Ducal, Venise.)

Brunelleschi; mais on les loua fort, et le peintre, muni de gloire nouvelle et d'argent, s'en fut continuer Michel-Ange à Rome, dans la chapelle Pauline; une sotte histoire de vanité le brouilla avec Grégoire XIII, et il n'eut que le temps de fuir à Venise. Là, il eut l'heur de collaborer au décor du Palais Ducal, et, près de Véronèse, de Tintoret, du Bassan, de Palma le Jeune, il représenta l'*Empereur Barberousse aux pieds d'Alexandre III*. La toile, datée de 1582 (et retouchée par l'artiste en 1605),

est d'une belle tenue et peut-être, dans le genre du décor historique, ce que Zuccaro a produit de mieux (fig. 555).

Il était un des hommes les plus célèbres de l'Italie. Grégoire XIII, apaisé, lui avait rouvert les portes de la chapelle Pauline, et le roi Philippe II lui fit entreprendre, en 1585, le voyage d'Espagne. Il fut comblé d'honneurs et d'argent, bien que ses peintures dans l'église de l'Escurial eussent plu modérément, et que Pellegrino Tibaldi l'emportât dans la faveur du roi. Sa rentrée à Rome fut triomphale. En 1595, il y fonda l'Académie de Saint-Luc, à l'imitation de celle que les Carrache avaient fondée à Bologne dix ans plus tôt, grande institution demeurée vivante jusqu'à nos jours, dont Muziano, l'élève de Romanelli, avait déjà soumis les règlements à Grégoire XIII; un bref de Sixte-Quint l'approuva, et il en fut élu le directeur. Les séances se tinrent pendant un temps au rez-de-chaussée de la belle maison qu'il s'était fait construire dans la via Sistina, proche de la Trinité-des-Monts, et dont il s'amusa à décorer lui-même les chambres de fresques que l'on y peut voir encore. Il exerça quelques années une sorte de royauté que les Carrache, bien qu'alors occupés par les travaux du palais Farnèse, n'essayèrent pas de lui disputer; puis son humeur errante l'entraîna en de nouveaux voyages, à Pavie, à Mantoue, à Parme, à Milan, à Turin, à Bologne et à Lorette, où il lui vint le désir de revoir son pays natal; mais, saisi par la fièvre, il dut s'arrêter à Ancône et y mourut en 1609. Il laissait toute sa fortune à sa chère Académie, et, comme testament artistique, quelques médiocres livres, traités d'esthétique et récits de voyage, qu'il lui avait pris fantaisie d'écrire sur la fin de sa vie, et où il se glorifiait de son mieux, à l'exemple du bon Vasari.

Alessandro Allori, Santi di Tito, Poccetti. — Il faut revenir à Bronzino (v. tome IV, p. 587) pour bien comprendre toutes les tendances et les ambitions du groupe si actif et nombreux des artistes florentins. Le grand portraitiste des Médicis demeure le maître du chœur, par-dessus les Vasari et les Salviati. Il s'est continué tant bien que mal en son neveu Alessandro Allori, né en 1535, dessinateur habile et zélé imitateur de Michel-Ange. Cet Allori peignit à l'Annunziata de Florence un *Jugement dernier* fidèlement inspiré de la fresque de la Sixtine; il termina, en 1580, la grande peinture qu'Andrea del Sarto avait laissée inachevée dans la villa des Médicis, à Poggio a Cajano, *César recevant les tributs du monde*. Les fortes traditions de son oncle se continuent dans l'élégance et le caractère d'observation physionomique de ses portraits; dans ses peintures religieuses et ses mythologies il est, comme ses contemporains, ingénieux et froid. Il meurt en 1607 à Florence, laissant un fils qui a, mieux que lui, su illustrer le nom d'Allori.

Un autre élève de Bronzino, lui aussi portraitiste spirituel et parfois pénétrant, Santi di Tito, né à Borgo San Sepolcro, en 1538, fut employé à Rome par Pie IV et, de retour à Florence, en 1564, brossa les grandes toiles décoratives qui servirent aux obsèques solennelles de Michel-Ange. Il alla visiter Titien à Venise; que ne put-il rapporter de ce voyage au pays de la couleur de quoi réchauffer et fondre les glaces florentines! Son *Christ mort sur les genoux de la Vierge*, à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, est bien l'œuvre du dessinateur dont Vasari, qui le connut tout jeune, loue affectueusement la bonté et la vaillance. Il mourut en 1603, laissant un fils, Tiberio di Tito, qui acheva quelques-unes de ses peintures.



Phot. Alinari.

Fig. 354. — Petite fille inconnue, par Santi di Tito.

(Musée des Offices, Florence.)

Plus original, plus fantaisiste dans ses improvisations, Bernardino Barbatelli, surnommé Poccetti, né en 1548, ne fut pendant bien des années qu'un décorateur de murailles, un peintre d'arabesques et de grotesques pour façades de maisons, ce qui lui valut aussi le surnom de Bernardino *delle facciate*. Puis il remplit de ses fresques les cloîtres de Florence : un dessin hâtif et sommaire, un coloris assez cru, mais de la verve en somme, et quelque naïveté. A l'Annunziata, il célèbre les fondateurs de l'ordre des Servites; à Sainte-Marie-Nouvelle, à Saint-Marc, auprès, hélas! des tendres chefs-d'œuvre de l'Angelico, il narre les anecdotes de l'histoire dominicaine; à la chartreuse d'Ema, il peint toute la vie de saint Bruno. Ce *Fà presto* disparaît en 1612.

Les derniers coloristes florentins; Cristofano Allori. — Les Florentins ont rarement connu la joie de la couleur; les belles certitudes du dessin leur suffisaient. Cependant, vers la fin du xvie siècle, un peu tard, vraiment un peu trop tard, voici que des coloristes se révèlent auprès des si féconds et si ternes improvisateurs. Federigo Zuccaro avait pour principal élève un certain Domenico Cresti, né en 1558, à Passignano, village des environs de Florence, dont il prit le nom, après avoir passé par l'atelier de Battista Naldini, un élève de Pontormo. Passignano aida Zuccaro à parfaire les gigantesques horreurs de la coupole du dôme, puis il le suivit à Venise. Ce fut le coup de foudre : la grâce de Véronèse opéra et le convertit, non moins que la passion de Tintoret. Il revint pratiquer leurs leçons à Florence, en de nombreuses toiles d'apparat que lui deman-

daient les corporations religieuses. Son *Portement de Croix*, aux Offices, est d'une assez forte expression tragique. Il vieillit dans les honneurs académiques et mourut âgé de quatre-vingts ans, un quart de siècle plus tard que son rival, né un an après lui, Lodovico Cardi de Cigoli.

Ce Cigoli, mieux encore que Passignano, ouvrit des voies nouvelles à l'école. Chez Alessandro Allori, il avait surtout étudié l'anatomie; chez Santi di Tito, il peignait et sculptait; un voyage à Urbin, auprès de Baroche, lui révéla un sens nouveau qui se fût sans doute mieux développé à Parme; ce changement dans sa manière suffit cependant pour que les Florentins, faciles peut-être à contenter, lui donnassent le surnom de Corrège de la Toscane. Ce Corrège amoindri, qui tenait sa belle place dans les Académies des Arts et des Lettres, car il écrivait et discourait tout autant qu'il peignait — Cigoli est un artiste moderne — a laissé quelques tableaux qui ne sont pas sans mérite : un *Martyre de saint Étienne* (aux Offices), que Pierre de Cortone admira comme la plus belle peinture de Florence, et un *Saint François* (à l'Académie des Beaux-Arts), qui n'est pas sans faire penser à Rubens. Il laissa surtout un glorieux élève, Cristofano Allori, le propre fils d'Alessandro, dont Cigoli avait, tout jeune, reçu pieusement les leçons.



Phot. Alinari.

Fig. 555. — Judith, par Cristofano Allori.
(Palais Pitti, Florence.)

Cristofano, né en 1577, avait treize ans à la mort de son père; il devait mourir jeune, dévoré par le plaisir et la jalousie peut-être. On a bien des fois reproduit la légende, racontée par Baldinucci, qui auréole d'un reflet tragique sa belle *Judith*, un des tableaux célèbres du palais Pitti (fig. 555). Ce serait la Mazzafirra, une courtisane florentine, qui tiendrait, d'un geste de triomphe, la tête tranchée de son amant; cet Holopherne a-t-il les traits d'Allori? peu importe, en somme; l'œuvre, que Rubens devait imiter, est d'une couleur et d'une expression superbes.

Corrège (dont Allori avait copié la *Madeleine*) et les Vénitiens ont passé par là, ou plutôt il y a là une belle façon de voir et d'interpréter la nature qui fait songer aux plus nobles œuvres de Titien. D'autres tableaux, le *Saint Julien l'Hospitalier*, du palais Pitti, le *Philémon et Baucis*, de Munich, gardent ces notes riches et vibrantes; l'*Enfant Jésus endormi sur la Croix*, du Musée des Offices, incline déjà vers la fadeur de l'Albane ou du Guide; Allori était en train de gâter un beau talent, lorsqu'il mourut en 1621.

Il convient de citer encore, parmi ces derniers Florentins notables, Jacopo Chimenti, d'Empoli, né en 1554, mort en 1640, dont il y a au Louvre une *Vierge entourée de Saints*, imitateur tardif et agréable d'Andrea del Sarto.

Quelques peintres siennois. — Les historiens de la peinture siennoise s'acheminent à grand'peine jusqu'au milieu du XVIe siècle. Après Sodoma et Beccafumi, ils s'arrêtent, non sans raison peut-être; et cependant la peinture ne s'est pas arrêtée. Ventura, fils du peintre Arcangelo Salimbeni, né en 1557, alla étudier Corrège à Parme et les élèves de Léonard en Lombardie; il y paraît assez peu, en vérité, dans les nombreuses toiles dont il enrichit les églises de Sienne; il a toute la facilité un peu lâche de Sodoma, il n'a pas son esprit et son charme. Il alla peindre à Pise, à Lucques et à Pérouse, où le cardinal Bevilacqua, qui le protégeait, lui permit de prendre son nom. Il collabora avec Poccetti, à Florence, aux fresques de l'Annunziata. Parmi ses peintures siennoises, le *Portement de Croix*, qu'il peignit pour Sant'Agostino un an avant sa mort, est une fort belle œuvre.

Francesco Vanni, né en 1565, se trouva, tout enfant, aux côtés de Ventura Bevilacqua (ou Salimbeni) dans l'atelier d'Arcangelo Salimbeni, que sa mère avait épousé en secondes noces. Il alla se former à Bologne et à Rome, où il vit, non sans émotion, les œuvres toutes fraîches et séduisantes de Baroche; il copia diverses toiles de Corrège, à Parme, visita, lui aussi, la Lombardie, et, après un nouveau séjour à Rome, où le cardinal Baronio l'avait recommandé à Clément VIII, il revint se fixer enfin à Sienne. « Toutes ses peintures », dit Baldinucci, « respirent une profonde dévotion. » Il peignit et grava la vie et les miracles de sainte Catherine; avec Salimbeni, il décora l'oratoire de la sainte et, dans la chapelle de San Domenico, où Sodoma avait peint sa célèbre *Extase*, il compléta le décor, en 1595, par une fresque qui n'est pas indigne des deux autres, la *Guérison d'une possédée par sainte Catherine* (fig. 556). C'est à Andrea del Sarto, et même au Raphaël de la *Transfiguration*, mieux encore qu'à Sodoma, que fait penser cette belle composition qui, à la différence de certaines peintures de Véronèse ou de Tintoret, concentre

l'intérêt sur le sujet véritable, sans négliger cependant de séduire les yeux par le pittoresque de l'arrangement.

Vanni mourut à Sienne en 1609; son élève, Rutilio Manetti, né en 1571, mort en 1657, devrait, par ses dates plus tardives, trouver place un peu plus loin en cette histoire s'il méritait mieux qu'une rapide men-



Phot. Alinari.

Fig. 556. — La Guérison d'une possédée, par F. Vanni.
(San Domenico, Sienne.)

tion. Il travailla à Sienne, à Empoli, à Pise, à la Chartreuse de Florence, où il a laissé des peintures d'un goût réaliste et d'un coloris sombre qui rappellent la manière de Caravage.

Baroche. — Il nous faut maintenant remonter à quelque distance pour aller chercher dans sa province un peu lointaine un peintre charmant et dont l'influence ne fut pas moindre sur les artistes de son temps que celle de Corrège ou des grands Vénitiens. Federigo Barocci vécut presque toute sa longue existence, de 1528 à 1612, dans la ville d'Urbin; né la

même année que Véronèse, il lui survécut vingt-quatre ans; on le croirait d'un siècle plus jeune, et le contemporain, sinon tout à fait l'égal, d'un Murillo. Cette jeunesse inconnue, cette modernité, ce charme frais et tendre, un peu langoureux, qui procède de Corrège en l'amollissant, surprirent et enthousiasmèrent. Le rénovateur (un peu corrupteur aussi) de la peinture venait de la patrie de Raphaël; il eut pour un temps une gloire presque aussi vive; déchu aujourd'hui et dédaigné, il mériterait que l'on rallumât, mais avec modération, les feux de son ancienne gloire.



Phot. Alinari.

Fig. 557. — La Madone du Peuple, par Baroche.
(Musée des Offices, Florence.)

Il descendait d'une bonne souche d'artistes et d'artisans; son arrière-grand-père avait sculpté, au siècle précédent, pour le palais des ducs; son grand-père et son père étaient horlogers, et il commença lui-même, nous apprend Baldinucci, par faire des astrolabes. Son oncle, Bartolommeo Genga, intendant des bâtiments du duc, le fit entrer dans l'atelier du peintre vénitien Battista Franco, qui peignait alors dans la cathédrale; ce fut, pour le jeune garçon, l'initiation, qu'il n'oublia point, aux mystères du coloris.

A vingt ans, Baroche part pour Rome, où il a pour patron le cardinal Jules de la Rovère; il travaille avec Taddeo Zuccaro, qui le présente à Michel-Ange; il admire, sans être conquis, la sublimité du maître de la Sixtine; mais il reste l'enfant d'Urbin, avec un peu de la candeur et de la tendresse des premiers temps de Raphaël. C'est après ce premier séjour à Rome qu'il a enfin la révélation de Corrège, et que toute sa vie se trouve orientée vers cette lumière et cette suavité dont il va faire, trop souvent,

hélas! de la fadeur. Peintre religieux, il est célèbre à trente ans; lorsqu'il retourne à Rome, en 1560, le pape Pie IV l'emploie, avec Federigo Zuccaro, à la décoration de sa villa des jardins du Vatican. Son succès provoque la jalousie de ses rivaux, au point que l'on tente de l'empoisonner, et que, malade pour longtemps, craignant pour sa vie, il s'enfuit en hâte et ne respire que rentré dans sa chère patrie, d'où il n'a plus désormais la moindre envie de s'éloigner. Telle est du moins la légende, assez plausible en somme, que nous devons à Baldinucci.

Une de ses premières et plus célèbres peintures est la *Déposition de Croix* qui lui fut commandée pour San Lorenzo, la cathédrale de Pérouse, composition non moins pathétique et tourmentée que la fresque de Daniel de Volterre, mais qui se ressent toutefois de l'art de Raphaël, et surtout de Jules Romain, plus que de celui de Michel-Ange. La gesticulation un peu forcée des acteurs qui déclouent et descendent le Christ fait un contraste saisissant avec l'harmonieuse ligne de ce corps qui fléchit dans la lumière et l'ombre, et dont les pieds, par une trouvaille dont Rubens se souviendra, viennent se poser sur le bras amoureusement tendu de Madeleine.

La *Madone du Peuple*, dont le succès fut encore plus grand, fut peinte en 1579 pour la « Fraternità » d'Arezzo. Elle est aujourd'hui au Musée des Offices, usée, restaurée, charmante cependant dans sa franche et parfaite originalité (fig. 557). C'est l'idée, mais toute transformée par un réalisme délicat, de ces *Vierges protectrices* dont l'art ombrien multipliait jadis les images. La Vierge, dont le vêtement et le geste font déjà songer à Rubens et à Van Dyck, s'agenouille, sur un nuage que portent des angelots potelés, aux pieds de son Fils, qui bénit d'un geste de miséricorde affectueuse. Devant lui rayonne la colombe du Saint-Esprit, et le peuple d'Urbin, rassemblé sur la place de la ville, assiste à la vision miraculeuse, mais sans trop s'émouvoir. Il y a là des figures de l'observation la plus franche, mendiants, paysans et paysannes avec leurs enfants, vieillards et jeunes femmes montrant ou regardant le ciel. Les figures de tout jeunes enfants aux mains jointes sont d'une grâce bien naïve et délicieuse, et le petit ange assis sur son nuage, dont le sourire ingénu, doucement malicieux, rappelle un peu Corrège, n'en est pas moins une des créations les plus délicates de Baroche. Il faut en somme reconnaître dans cette œuvre-là le premier monument, et tout à fait significatif, de l'art chrétien nouveau. Qu'on l'admire comme autrefois, qu'on la critique ou la méprise comme on ne s'en est pas fait faute, on ne peut nier son importance. Ce ne sont pas les Carrache, c'est Baroche qui apparaît comme le rénovateur de l'art chrétien selon la formule du Concile de Trente; après de si longues années de discrédit, il faut du moins lui restituer cet honneur.



Phot. Alinari.

Fig. 558. — La Circoncision, par Baroche.

(Musée du Louvre.)

Baroche alla lui-même installer son tableau dans l'église d'Arezzo, et ce lui fut une occasion de pousser jusqu'à Florence, pour céder enfin aux instances du duc François-Marie de Médicis, qui ne réussit cependant pas à le garder; il regagna bien vite son cher atelier. Les églises, les couvents d'Urbin, de Pesaro, de Ravenne, de Sinigaglia, de Fossombrone, le harcelaient de commandes, il acceptait avec bonheur, et cette joie se traduit dans ses œuvres. La *Circoncision*, du Louvre, a été peinte en 1580 pour la confrérie du Saint Nom de Dieu, à Pesaro; on peut la regarder comme le chef-d'œuvre de l'artiste. L'arrangement est d'un esprit gracieux et moderne au possible (fig. 558) : ce petit Enfant si parfaitement candide, que le grand-prêtre tient assis sur ses genoux, tandis que le sacrificateur, vu de dos, s'approche respectueusement; la dévotion touchante de saint Joseph, de la jeune Vierge agenouillée, des pâtres vers qui se retourne l'enfant de chœur; les anges qui planent dans les airs, et, pour meubler le premier plan, cet agneau aux pattes liées, ce bassin de cuivre, ces linges, ces aiguières; un Murillo n'eût pas mieux inventé. Et quelle douce merveille de coloris! Le gris bleu chatoyant et velouté de la robe du grand-prêtre, le jaune paille de celle du sacrificateur dominent toute l'harmonie du tableau, où se jouent des bleus, des roses et des verts infiniment délicats. Ce choix de nuances, qui annonce le goût d'un Tiepolo aussi bien que d'un Murillo, n'a rien encore de la préciosité et de la fadeur que l'on reproche au peintre, et c'est à tort que Paul Mantz, critiquant notre tableau, cite à son propos la jolie remarque de Reynolds : « En cherchant le brillant des couleurs, Baroche a dépassé la mesure, et il a mérité le blâme adressé à un ancien peintre de qui l'on disait que ses figures semblaient être nourries de roses ».



Phot. Alinari.

Fig. 559. — Jésus et Madeleine, par Baroche. (Galerie Corsini, Rome.)

Que l'on traite de la sorte la trop ingénieuse peinture de la galerie

Corsini, l'*Apparition du Christ à Madeleine* (fig. 359), il se peut. Et pourtant ne trouverait-on pas exactement les mêmes défauts dans Rubens? Ne sera-t-il pas permis d'admirer ce beau décor de la grande baie lumineuse ouvrant sur un paysage où l'on reconnaît la ville et le château d'Urbin, et l'attitude charmante de la jeune femme agenouillée dans un manteau de brocart d'or, qui porte la main à sa tête et regarde, avec une expression de stupeur joyeuse, ce Christ lumineux aux blonds cheveux bouclés, à la barbe légère, retenant autour de son corps les plis d'une grande draperie bleue et posant avec une sécurité ferme son pied nu sur la dalle de son tombeau? Mais aussi que l'on ne songe pas un instant à ce que la simplicité des primitifs a fait de cette émouvante rencontre, au *Noli me tangere* d'un Giotto ou d'un Angelico; car cette fausse ingénuité, ces grâces maniérées, ce piquant et ce charme d'amusement paraîtraient de l'irrévérence peut-être, et sûrement et uniquement de la frivolité.



Phot. Alinari.

FIG. 360. — L'Annonciation, par Baroche.
(Pinacothèque Vaticane.)

Frivole ou tendre seulement, l'*Annonciation* de la Pinacothèque Vaticane est une chose bien gracieuse (fig. 360). Ce tableau, donné par le duc d'Urbin à la cathédrale de Lorette, porté à Paris en 1797, fit partie, comme un bon nombre de ceux qui durent être restitués en 1815, du premier fonds du Musée Vatican. La gentille Vierge agenouillée dans sa robe rose et son manteau bleu, que salue l'ange vêtu de blanc et de jaune, est celle qui tout à l'heure priait dans le tableau de la *Circoncision* : la bouche un peu précieuse, les yeux un peu insignifiants, l'ovale du visage un peu fade peut-être. Un chat dort sur un coussin, et le rideau rouge qui se relève devant la fenêtre laisse voir, comme tout à l'heure, le paysage d'Urbin; c'est simple, calme, d'un joli rythme. Baroche, qui tenait évidemment cette composition pour une de ses meilleures œuvres, l'a

gravée lui-même en une précieuse eau-forte. Il y a encore, dans cette même Pinacothèque Vaticane, un *Repos dans la fuite en Égypte* dont la grâce devient presque irritante (fig. 561); mais que d'esprit toujours dans cet arrangement de la petite Vierge assise près d'une source, où elle puise de l'eau, montrant la plante de son pied tout potelé, appuyé au sol, tandis que, derrière elle, saint Joseph tend à l'Enfant qui rit une branche bien garnie de cerises qu'il vient de détacher de l'arbre! et le chapeau de paille jeté à terre, près du tonnelet de vin, complète si agréablement ce tableau d'un goûter de famille à la campagne!

Phot. Alinari.
Fig. 561. — Repos dans la Fuite en Égypte, par Baroche. (Pinacothèque Vaticane.)

Le troisième tableau du Vatican, peint à l'origine pour l'église Saint-François de Pesaro, a eu la même destinée que l'*Annonciation*. Il représente l'*Extase de sainte Micheline*, agenouillée sur le Golgotha, dans son manteau de pèlerinage, les yeux et les bras levés au ciel. Le gris de sa robe, le jaune de son manteau sont de nuances très amorties et veloutées, fort plaisantes sur le fond lumineux du ciel, où apparaissent deux chérubins. Des tons analogues, rose, lilas et jaune tournant au gris, mettent leur caresse sur les vêtements de la *sainte Lucie* qui s'agenouille, dans un autre tableau du Louvre, en compagnie d'un vieux *saint Antoine* à chape d'or, au pied des nuages où trônent *la Vierge et l'Enfant*. Ce tableau appartenait, avant 1797, à l'église des Augustins de Pérouse.

Le *Martyre de saint Vital*, de 1583 (au Musée Brera de Milan), la *Vocation de saint Pierre et de saint André*, de 1586 (au Musée de Bruxelles), ne semblent pas avoir toute l'émotion ni toute la gravité désirables, et les charmants tons jaunes et roses y chantent toujours, comme aurait dit Paul Mantz, le même *allegretto*. Il y a aussi de Baroche, avec tant d'autres tableaux qu'il serait oiseux de citer, à Florence, à Gênes, à Londres, à Madrid, à Munich, à Saint-Pétersbourg, quelques très beaux portraits, et

il faut bien citer encore l'unique toile non religieuse qu'il ait consenti à peindre pour le cardinal de la Rovère, et dont il fit même une répétition pour l'empereur Rodolphe II : c'est la *Fuite d'Enée pendant l'incendie de Troie;* elle se trouve dans la galerie Borghèse, et Augustin Carrache l'a gravée en 1595. Ce peintre dévot, d'une piété toujours souriante, mourut paisiblement en 1612, gagnant le ciel qu'il avait su concilier avec le monde; mais ses grâces n'ont rien des voluptés dangereuses de Corrège, et il faut leur rendre cette justice qu'elles sont également loin de la fadeur sucrée d'un Carlo Dolci.

Peintres de Gênes, de Milan, de Crémone. — Le sac de Rome de 1527, en décidant l'exil de Perino del Vaga, donna un essor nouveau à l'école, timide encore et incertaine, de Gênes. André Doria, le « Père de la patrie », l'illustre amiral de Charles-Quint, employa l'élève de Raphaël au décor du vaste palais que la ville reconnaissante venait de lui donner, et dont il faisait remanier la construction par l'élève de Michel-Ange, l'architecte et sculpteur Fra Giovanni Angelo Montorsoli. Perino del Vaga s'y inspira de la Farnésine, en ornant de délicieuses figurines de stuc et de grotesques, qui encadrent de solennelles ou délicates compositions, destinées à être complétées par des tapisseries, le vestibule monumental, l'escalier, la galerie d'honneur et les chambres; le *Triomphe de Scipion*, les *Héros de la maison Doria*, le *Combat des Géants*, les *Amours de Jupiter* et l'*Histoire de Psyché* sont d'un maître qui vaut et à certains moments surpasse même Jules Romain.

Ses élèves, les Semini, les Calvi, qui ornent de frises en camaïeu la façade du palais Doria, le continuent en le diminuant. Mais bientôt apparaît un grand artiste, que l'on a pu comparer à Moretto, et qui par sa verve et sa sincérité, unies à un sentiment souvent profond de la beauté religieuse ou naturelle, mérite une place à part au milieu de la décadence commençante. Luca Cambiaso (que l'on appelle en France, au XVIIe siècle, le Cangiage, par corruption de son nom en Cangiaso, et que l'on appelait tout familièrement à Gênes *il Luchetto*) naquit en 1517 à Moneglia, sur la Rivière de Gênes, du peintre Giovanni Cambiaso, qui le forma par la copie de dessins des maîtres et l'étude des fresques décoratives du palais Doria. Dès l'âge de quinze ans il aidait son père; à dix-sept ans, il fut chargé de peindre seul la voûte de la grande salle du palais Doria-Spinelli; les tableaux de l'*Iliade* qu'il y amoncela comme en se jouant excitèrent la stupeur; peut-être eussent-ils plutôt mérité le blâme pour le vide et le boursouflé des compositions. Mais déjà, grâce à l'amitié de l'excellent architecte Alessi, le jeune prodige devenait sage; et l'arrivée à Gênes, vers 1555, de l'architecte, sculpteur et peintre bergamasque Giambattista Castello, avec qui Luchetto ne tarda pas à se lier, détermina

l'évolution définitive de son talent vers une composition riche et pondérée à la fois, et un coloris que l'on croirait inspiré de Venise.

Cette heureuse période de l'activité de Cambiaso dure jusqu'en 1567, date du départ de son grand ami et collaborateur pour l'Espagne, ou plutôt elle continue jusqu'en 1585, date où le maître lui-même se décide à quitter Gênes. Sa *Mort de Cléopâtre*, au palais Imperiali, son *Enlèvement des Sabines*, dans la villa Imperiali (près de San Fruttuoso), sa charmante fresque du *Parnasse* au palais Pallavicini, son *Massacre des prétendants par Ulysse* au palais Grimaldi (aujourd'hui De Mari), ses retables d'églises, la *Résurrection*, la *Transfiguration* et le *Baptême du Christ* (de 1559, 1561 et 1567) à Saint-Barthélemy des Arméniens, la toute gracieuse *Madone aux anges* de Santa Maria della Cella à Sampierdarena, l'*Annonciation* et l'*Adoration des Mages* de l'Annunziata, la *Madone* de l'autel Fieschi à San Lorenzo (fig. 562), et, dans la même église, la somptueuse *Présentation au Temple*, vraiment digne de Véronèse, ses fresques mythologiques du palais Giorgio Doria, et tant d'autres, et d'innombrables œuvres à Gênes et aux environs témoignent de la géniale facilité du peintre qui stupéfia un jour l'honnête Armenini, auteur des « Vrais préceptes de la Peinture », en s'escrimant devant lui, sur une fresque, des deux mains à la fois. La tendre intimité de certaines petites *Madones* lui fera pardonner ces fantaisies de matamore. Il sera parlé plus loin des travaux de Cambiaso pour Philippe II, à l'Escurial. Veuf, éperdument amoureux de sa belle-sœur, et ne pouvant obtenir du pape la dispense nécessaire pour l'épouser, il mourut dans le désespoir à Madrid, en 1585. Son fils Orazio, Lazzaro Tavarone, Niccolò Granello et Fabrizio Castello continuèrent ses travaux espagnols.



Phot. Alinari.

FIG. 562. — Vierge et Saints, par Cambiaso. (San Lorenzo, Gênes.)

Giambattista Paggi (1554-1627), le meilleur élève de Cambiaso, parmi le grand nombre de toiles qu'il peignit à Gênes, se rendit illustre

par le réalisme de son *Massacre des Innocents*, du palais Doria. Bernardo Castello (1557-1629) doit peut-être de survivre aux illustrations dont il orna le poème du Tasse, son ami, et qui furent gravées par Augustin Carrache. Et l'école de Gênes continue d'être féconde, mais deux grands événements l'ont transformée : la visite de Rubens, en 1608, et celle de Van Dyck, en 1621 ; l'un et l'autre y séjournèrent et y laissèrent, le second surtout, une série considérable de merveilleux portraits.

Van Dyck, que se disputait toute la noblesse génoise, fréquentait volontiers dans un salon tenu par une vieille dame aveugle, spirituelle et charmante, une sorte de Madame du Deffand, de qui il disait avoir plus appris que de tous les bien voyants. C'était Sofonisba Anguissola, la gloire de Crémone, portraitiste excellente, qui forma à la peinture ses quatre sœurs cadettes. Elle avait reçu les leçons de Bernardino Gatti, *il Soiaro*, continuateur, à Parme et à Plaisance, de Corrège et de Pordenone ; mais sa destinée ne fut pas moins surprenante que son talent. Philippe II lui ayant octroyé le titre de peintre de la Cour d'Espagne, elle se rendit en grand appareil à Madrid, en 1559, où elle épousa don Fabrice de Moncade, qui l'emmena dans ses domaines de Sicile. Devenue veuve, et souhaitant retourner à Crémone, elle s'arrêta en chemin à Gênes, pour épouser un Lomellini, et ce second mariage la fixa dans sa patrie nouvelle, où elle mourut presque centenaire, en 1632.



Phot. Alinari.

Fig. 563. — Portrait de Sofonisba Anguissola, par elle-même.
(Musée de Naples.)

Crémone fut peut-être, de toutes les cités lombardes, la plus abondante en artistes de mérite. La dynastie des Boccaccino, dont nous avons parlé déjà, et celle des Bembo sont à peu près éteintes vers le milieu du XVIe siècle ; mais celle des Campi est en pleine activité. Le père, Galeazzo (1477-1536), est un élève assez rude et sauvage de Boccaccio Boccaccino ; ses trois fils, Giulio (1502-1572), Antonio et Vincenzo, cherchent des voies nouvelles. Giulio, le plus habile, étudia Titien, Lotto et Dosso Dossi, après avoir passé par l'atelier de Jules Romain. Il fit les peintures et les ornements de stuc des églises Santa Margherita et San Sigismondo de Crémone ; certaines de ses compositions, entre autres un *Jésus parmi les docteurs*, y rappellent surtout la manière de Gaudenzio Ferrari. Au château de Soragno, il décora toute une salle des images des *Douze travaux d'Hercule*, ce qui lui permit les études de nu les plus belles et les

plus variées. Son frère Antonio est l'auteur d'un livre fort intéressant et soigneusement illustré, publié en 1585, sur Crémone.

A Milan, après la dispersion des élèves de Léonard, il s'était formé des ateliers d'artistes venus des divers points de la Lombardie, sculpteurs et peintres, qui travaillaient aux décors du Dôme; parmi eux il faut citer Gian Paolo Lomazzo (1536-1600), rival lombard de Vasari, et auteur de deux intéressants Traités de l'art de peindre publiés en 1585 et 1590; et son élève Ambrogio Figino, portraitiste distingué. Mais voici qu'arrive de Bologne une dynastie nouvelle, les trois frères Procaccini, fils du peintre Ercole, né en 1520. L'aîné, Camille (1546-1616), est un imitateur habile du Parmesan, au point que plusieurs de ses toiles ont porté le nom de ce maître; il ne craignit pas, à Plaisance et à Reggio, d'entrer en concurrence avec Louis et Annibal Carrache, et il fut battu, mais honorablement. Le second, Giulio Cesare (1548-1626), est un maître plus hardi et plus personnel, qui se forma en allant étudier à Rome Raphaël et Michel-Ange, et à Venise Véronèse et Tintoret. Sa *Madeleine* du Musée Brera de Milan est une figure d'une grande et saisissante élégance (fig. 564), très différente des images stéréotypées dont Titien a donné le modèle, plus voisine encore de l'art de Corrège que de celui du Parmesan. Parmi la quarantaine de tableaux que conservent de lui les églises de Milan (elles n'en ont guère moins de soixante de son frère Camillo), il y a souvent trop de mollesse et de facilité; mais l'esprit et la grâce y ont aussi leur tour. A l'Annunziata de Gênes, son grand tableau de la *Cène* s'inspire de Véronèse, avec une composition plus sobre. Du troisième frère, Carlo Antonio, il n'y a pas grand'chose à dire; sa spécialité fut de peindre des natures mortes, des fleurs et des fruits.



Phot. Alinari.

FIG. 564. — La Madeleine, par Giulio Cesare Procaccino.

(Musée Brera, Milan.)

Enea Salmeggia, dit le Talpino (1550-1626), fut l'élève, assez fantai-

siste, de Giulio, de qui procèdent aussi les Nuvoloni et les Crespi. Gian Battista Crespi, surnommé le Cerano, du nom de son village natal (1557-1633), après avoir fait ses études à Rome et à Venise, fut nommé à Milan peintre de la Cour, et, dans les derniers temps de sa vie, surintendant des travaux du Dôme. Son joli tableau du Musée Brera, la *Vierge du Rosaire*, combine les souvenirs de Giovanni Bellini avec une certaine grâce austère qui rappelle Florence et Fra Bartolommeo (fig. 565); mais ses tonalités argentées et transparentes, d'un goût infiniment plus moderne, annoncent déjà les gammes joyeuses de Tiepolo. Son fils et son élève, Daniele Crespi (1591-1630), est un artiste de plus grande envergure. Ses contemporains admirèrent, en même temps que son coloris vigoureux, l'intelligence et la clarté de ses grandes compositions, la puissance et l'ardeur de leur sentiment dramatique. Il peignit à la Chartreuse de Garignano, près de Milan, une série de fresques de la *Vie de saint Bruno* qui devaient exciter l'enthousiasme de Byron; il les termina et les signa en 1629, à la veille de la grande peste qui dévasta la ville et l'emporta lui-même. Il avait laissé dans les églises un grand nombre de fresques et de tableaux: à Sant' Eustorgio, toute une chapelle; à Sant' Alessandro, une *Adoration des Mages*; à Santa Maria della Passione, une *Déposition de Croix*; et il y a de lui au Musée Brera un *Martyre de saint Étienne*, une *Montée au Calvaire*, une *Cène*, de très beaux portraits, et cette tête extraordinaire de *Moine mort*, que l'on a longtemps attribuée à Velasquez, et qui suffirait, si elle est réellement de sa main, à rendre son nom impérissable (fig. 566).



Phot. Alinari

Fig. 565. — La Vierge du Rosaire, par G. B. Crespi. (Musée Brera, Milan.)

L'Académie qu'avait fondée le cardinal Frédéric Borromée se ferma

après sa mort, en 1651; et ce fut la fin de l'art milanais, quelques noms que l'on puisse encore citer durant tout le XVIIe siècle.

Peintres de Bologne. Prospero Fontana et Pellegrino Tibaldi. — On a pu voir par les pages qui précèdent que la grande réforme à laquelle les Carrache ont attaché leur nom fut préparée lentement, durant le XVIe siècle, d'un bout à l'autre de l'Italie. Partout l'on enseignait l'art des maîtres, et l'on s'efforçait à le codifier en formules. Mais c'est à Bologne que se concentrèrent peu à peu et se fondirent les divers courants de doctrine, et que, par la création d'Académies bientôt célèbres et des plus fréquentées, l' « éclectisme » développa sa fécondité merveilleuse.



Phot. Alinari.

Fig. 566. — Moine mort, par Daniele Crespi. (Musée Brera, Milan.)

Bologne, vers le milieu du XVIe siècle, n'avait pas reçu, comme la plupart des autres grandes cités d'Italie, l'empreinte d'artistes puissants et personnels. L'école de Francia était des plus modestes et n'avait pas tardé à subir les influences vénitiennes. Ce fut bien plutôt la tradition de Raphaël qui détermina les vocations bolonaises, et quand eurent disparu les derniers disciples de l'honnête Francia, la seconde génération d'élèves, déjà forte d'une longue expérience, put entreprendre, par de savantes fusions, de créer et d'enseigner l'art nouveau.

Prospero Fontana, le maître de Louis et d'Augustin Carrache, né en 1512, se rattache, par les leçons d'Innocenzo Francucci d'Imola, au vieil atelier de Francia; une facilité extraordinaire le porta vite à dédaigner la nature pour improviser. Il commença par aider Perino del Vaga dans ses décors de Gênes; le Primatice, qui l'avait peut-être vu à l'œuvre, et qui en tout cas le connaissait déjà de réputation, crut pouvoir l'utiliser à ses travaux de Fontainebleau; il alla en France, y tomba malade, et revint en toute hâte à Bologne. Il y peignit de nombreuses toiles dans les églises; il y fit également de nombreux portraits, qui lui valurent d'être appelé à Rome par Jules III. Il travailla avec Zuccaro au casino de ce pape, et, de retour à Bologne, se maria, eut une fille, Lavinia, qui devait s'illustrer à son tour comme artiste, et ouvrit une

école où les Carrache, Tiarini et Denis Calvart, d'Anvers, furent des premiers à s'instruire. Plus jeune que lui, Bartolommeo Passerotti, célèbre comme dessinateur, et fidèle imitateur de Michel-Ange, composa un recueil de planches d'anatomie et donna aussi des leçons à Augustin Carrache. D'autres, Lorenzo Sabbatini (1530-1577), Orazio Sammachini (1532-1577), Cesare Aretusi (1540-1612), continuent de vénérer Michel-Ange, mais suivent de préférence les voies du Parmesan.

Au milieu de tous ces professeurs, un artiste moins éloquent, mais



Phot. Rouchès.

Fig. 367. — Détail d'une voûte du palais Poggi, par Pellegrino Tibaldi (Bologne).

mieux doué, donnait les exemples de ces grands décors où les Carrache allaient s'illustrer. Pellegrino Tibaldi, né à Bologne en 1527, avait connu par Bagnacavallo les traditions de Raphaël. Il se rendit à Rome en 1547 et y séjourna trois ans. Il peignit dans une chapelle de Saint-Louis-des-Français le *Baptême de Clovis* et la *Bataille de Soissons*, et à la Trinité-des-Monts il collabora avec Daniel de Volterre, qui l'aida à pénétrer plus avant dans l'intimité de Michel-Ange. C'est désormais tout Michel-Ange, c'est tout le plafond de la Sixtine que, de retour à Bologne, il va transporter, morceau par morceau, dans les grands ensembles décoratifs où l'école puisera ses modèles ; et Augustin Carrache, ayant plus tard à le juger, l'appellera, fort sérieusement du reste, un « Michel-Ange réformé ». Au palais Poggi, qui est aujourd'hui l'Université, il peignit des sujets de l'*Odyssée* en tableaux de dimensions variées, que relient des cadres supportés par des couples d'atlantes, auxquels se mêlent des

figures allégoriques et des adolescents pareils aux *ignudi* de la Sixtine, campés en équilibre sur de hautes balustrades (fig. 567). A San Giacomo Maggiore, dans une chapelle qu'il construisit (car il fut aussi architecte) pour la même famille des Poggi, il peignit, avec la collaboration de Fontana, *Saint Jean baptisant les nations*, et la *Séparation des élus d'avec les réprouvés*. Ce sont, si l'on veut, des chefs-d'œuvre d'éclectisme, en ce sens que l'on n'y peut guère désigner une figure qui n'ait déjà son prototype dans les créations de Michel-Ange, de Raphaël ou de Titien; beau « cahier d'expressions » à l'usage des rhétoriciens futurs, et ils ne se sont pas fait faute d'en user. Après divers voyages, où l'architecte eut à travailler tout autant que le peintre, il revint à Bologne de 1565 à 1569, et y décora les palais Fava et Bevilacqua de scènes mythologiques qui, les unes et les autres, devaient inspirer les Carrache. A Milan, où saint Charles Borromée l'appela en 1570, il fut nommé architecte en chef de la cathédrale; enfin, en 1586, il partit pour l'Espagne, où il décora d'allégories la bibliothèque de l'Escurial; et, comblé d'honneurs, il ne rentra en Italie que pour y mourir, en 1595.

Les débuts des Carrache. — Il y avait à Bologne, vers le milieu du XVIe siècle, deux frères du nom de Carrache, dont l'aîné était boucher et le cadet tailleur. L'aîné se maria le premier et eut en 1555 un fils, qu'il nomma Louis. L'autre eut deux fils, Augustin, né en 1557, et Annibal, né en 1560. Les trois cousins devaient être peintres. Louis, un peu lourd, et que ses camarades appelaient « la bête de somme », *il giumento*, entra dans l'atelier de Prospero Fontana, qui voulut le décourager; il partit pour Venise et alla trouver Tintoret, qui se moqua de lui. Mais ce « bœuf » persévérant, à force de copier, de Florence à Parme, et de Parme à Mantoue, se fit une manière où se fondaient, ramassées par un dessin correct, tant de qualités et de tendances parfois presque opposées. Il conquit Bologne, qui l'avait ignoré et repoussé, et vite s'occupa d'assurer l'avenir de ses cousins.

Augustin, qui voulait être graveur, s'était fait admettre dans l'Académie de Domenico Tibaldi, le fils de Pellegrino. Dans cette Académie, dit Malvasia, « on dessinait dès la première heure du jour d'après les moulages, et aux deux premières heures de nuit d'après nature ». Annibal, ardent, spirituel, indiscipliné, passa par cette même Académie et, dès l'âge de dix-huit ans, peignit des tableaux religieux, un *Crucifiement* et un *Baptême*. On en critiqua amèrement le réalisme ; on n'y démêlait point des vertus qui devaient être le salut de l'école, si enfoncée à ce moment dans la banalité et les redites. Louis, pour arracher ses cousins à l'hostilité menaçante, les fit voyager. Annibal arrive à Parme en 1580, et la coupole du divin Corrège et ses Madones le remplissent d'émerveillement, mais,

quand il connaît Venise, Corrège n'est plus rien auprès de Véronèse. Augustin le rejoint et dessine avec lui, puis ils reviennent à Bologne en 1582, et, s'y réunissant à Louis, ils forment désormais cette association conquérante, ce triumvirat dont l'influence va dominer tout l'art du XVII[e] siècle.

Le Flamand Calvart avait ouvert à Bologne une école renommée, qui se doublait d'une boutique où l'on vendait des gravures de dévotion. Si le professeur paraît intéressant, l'artiste est médiocre, et les Carrache n'eurent guère à le redouter. Encore moins pouvaient-ils craindre Sabattini et Sammachini, Battista Cremonini, entrepreneur de peintures banales, Cesare Baglione, réaliste qui orna de scènes familières le palais de la Pilotta à Parme, ou Bartolommeo Cesi, artiste élégant et timide; la place était ouverte aux novateurs.



Phot. Alinari.

Fig. 568. — Madone entourée de saints, par Louis Carrache. (Pinacothèque de Bologne.)

En 1584, les Carrache firent en commun leur première grande œuvre de décoration, les fresques du palais Fava; ils y représentèrent, en deux salles, l'*Histoire des Argonautes*, grande frise dont les compartiments sont reliés par des figures en grisaille, et le *Voyage d'Enée*, de dimensions plus restreintes. Les clabauderies de jaloux qui les accueillirent parurent les inquiéter un instant, mais ne les découragèrent point; Louis excita ses cousins à la lutte, et ils s'y lancèrent de toute leur ardeur. En 1585, ils inauguraient leur Académie.

L'Académie des Carrache. — C'était comme une ébauche de nos

écoles des beaux-arts, bien différente des ateliers d'autrefois, où le maître professait surtout par l'exemple et utilisait à son service le travail des élèves, pour ne pas dire des apprentis. Il y avait une section littéraire, avec des cours d'histoire et de théorie de la peinture; des philosophes, des médecins, des naturalistes, des poètes, Zoppio, le fondateur de l'Académie de' Gelati (on aimait fort ces désignations comiques), Lauzoni, Aldovrandini, Rinaldi, Preti, le cavalier Marin y confrontaient leur science et leur esprit. Mais tout le grand travail d'enseignement était réparti entre les trois cousins. Annibal faisait les corrections, Augustin expliquait la perspective, la lumière et l'ombre, l'anatomie (avec l'aide du médecin Lanzoni, qui démontrait et analysait, sur le modèle vivant, ou en s'aidant de maquettes et de moulages pris sur des cadavres, la structure du corps humain). Louis semble avoir été surtout le directeur. Enfin il y avait, à certaines dates, des concours et des distributions de prix. Ainsi se présentait, organisée avec une logique parfaite et l'exact sentiment des besoins de l'art nouveau, cette Académie « de désir et d'acheminement », comme l'indiquait poétiquement son titre, l'*Accademia dei Desiderosi*, ou encore *degli Incamminati*.

L'enseignement que l'on y recevait, Augustin l'a résumé en un sonnet célèbre, adressé à son ami Niccolò dell'Abbate : « Qui souhaite et désire se faire un bon peintre, — qu'il ait à la main le dessin de l'école romaine, — le mouvement et les ombres des Vénitiens, — et le beau coloris de la Lombardie; — qu'il suive de Michel-Ange le terrible chemin, — la vérité et le naturel de Titien, — de Corrège le style pur et souverain, — et d'un Raphaël la vraie symétrie; — de Tibaldi la prestance et la solidité, — du docte Primatice l'invention, — et un peu de la grâce du Parmesan; — ou que, sans tant d'étude et d'effort, — il s'applique seulement à imiter les œuvres — qu'ici nous a laissées notre cher Niccolò. » Si l'on met à part la flatterie du dernier tercet, c'est bien là tout un *credo* esthétique, et tout le programme de l'éclectisme. Programme très moderne en somme, et combien dangereux pour les jeunes talents! Quel déluge de banalités correctes ces formules ne vont-elles point précipiter! Et pourtant aussi, quel admirable appel à la discipline, et que de noblesse dans cet art trop savant!

La peinture religieuse des Carrache. — Il est intéressant de voir à l'œuvre ces beaux théoriciens. La Pinacothèque de Bologne et les grands Musées d'Europe ont recueilli la plupart des tableaux qu'à partir de 1585, ils peignirent pour les églises. La *Madone entourée de saints*, de la Pinacothèque de Bologne, qui passe pour l'œuvre principale de Louis Carrache, a conservé dans sa disposition générale la tradition des maîtres du Quattrocento (fig. 568), mais sans la vie de la lumière et la séduction de

la couleur, que ne suffisent pas à remplacer les séductions trop théâtrales de la mise en scène; l'expression, malgré tant de science, demeure banale et vide.

L'effort a été plus heureux, ou tout au moins plus original, dans la *Madone* des Carmes (*degli Scalzi*) du même maître. La Vierge rayonnante, debout sur le croissant de la lune, apparaît à saint Jérôme et à saint Antoine, dont l'Enfant Jésus prend la main, et l'on entrevoit des figures d'anges sur le fond de ciel nocturne. L'idée de cette transposition de la *Madone de saint Sixte* pouvait sembler nouvelle, mais il y faudrait la palette et la touche d'un Murillo. Plus tard, dans sa *Prédication de saint Jean*, de 1592 (à la Pinacothèque de Bologne, comme le tableau précédent), dans sa *Nativité de saint Jean* et sa *Transfiguration* (au même Musée), dans son *Apparition de la Vierge à saint Hyacinthe*, qui provient de l'église Saint-Dominique de Bologne (au Louvre), dans sa *Cène* et sa *Vision de saint Pierre* de San Michele in Bosco, Louis se montre toujours artiste sage, attentif et honnête, un peu déclamatoire parfois, mais sans flamme.



Phot. Alinari.

Fig. 569. — La Communion de saint Jérôme, par Augustin Carrache.
(Pinacothèque de Bologne.)

Augustin nous apparaît plus créateur dans sa *Communion de saint Jérôme* (à la Pinacothèque de Bologne, fig. 569). L'imitation qu'en a faite

le Dominiquin est si universellement célèbre qu'on en oublie, fort injustement, le premier et très complet modèle. Le décor est l'inévitable portique au-dessus duquel volent des anges, et dont l'ouverture laisse voir un paysage feuillu; ce fond de verdure sombre fait ressortir les ors de la chasuble du prêtre qui se penche, l'hostie et la patène en main, vers le vieillard presque nu, agenouillé avec ferveur parmi la troupe des moines. Ce qui manque ici encore, comme aux toiles de Louis Carrache, c'est la beauté de la matière, malgré les souvenirs de Venise; on ne peut s'empêcher de songer à ce qu'un Titien eût tiré de cet admirable sujet; mais, dans la banalité des attitudes et des gestes, le vieux saint affaissé sur ses genoux tremblants, et qui se soulève, demeure une des plus belles études, la plus belle peut-être que l'on eût faite encore, d'après le modèle d'atelier.



Phot. Alinari.

Fig. 570. — Madone glorieuse, par Annibal Carrache. (Pinacothèque de Bologne.)

Annibal, le plus fécond et le plus habile des trois, est, en même temps qu'un décorateur infatigable, un intarissable producteur de tableaux de sainteté. Il y applique avec une habileté prodigieuse les formules du fameux sonnet-programme. Il combine surtout Corrège avec Titien, mais c'est un Corrège refroidi, et un Titien sans grandeur. Sa *Madone glorieuse* de la Pinacothèque de Bologne (fig. 570), assise sur les nues entre deux anges de taille disproportionnée, a gardé quelque chose de la grâce ombrienne, mais interprétée, affadie par Jules Romain. Parmi les saints debout ou agenouillés au sol, le petit saint Jean qui montre au pèlerin en extase la vision céleste arrive en droite ligne de Parme; mais

il y a en tout cela quelque chose d'amolli et d'inconsistant qui correspond déjà à une dévotion doucereuse. Les tableaux du Louvre, l'*Apparition de la Madone à sainte Catherine et à saint Luc* (peinte en 1592 pour la confrérie des notaires de Reggio), la *Résurrection du Christ*, de 1593 (qui provient de l'église du Corpus Domini de Bologne), la *Pietà*, un de ses derniers ouvrages, fait pour l'église San Francesco a Ripa de Rome, l'*Aumône de saint Roch*, du Musée de Dresde, avec ses groupes de malades et de mourants, enfin les nombreuses images de dévotion, plus simples, d'une banalité absolue trop souvent, comme la *Vierge aux cerises* du Louvre, ou d'une gentillesse affectée, comme ce *Sommeil de l'Enfant Jésus*, du même musée (fig. 571), que ses admirateurs appelaient autrefois « le Silence du Carrache », et qui procède de la *Vierge au voile* de Raphaël, forment un ensemble imposant par le nombre, mais dont il ne se dégage aucune émotion vive, aucune grande leçon; les élèves y trouveront d'ailleurs d'excellents modèles de dessin, en attendant que le Dominiquin, le Guide surtout et Pierre de Cortone leur offrent une plus grande variété de motifs.



Phot. Alinari.

Fig. 571. — Le Sommeil de l'Enfant Jésus, par Annibal Carrache.
(Musée du Louvre.)

Une des qualités qu'on a prisées le plus généralement en ces tableaux d'Annibal est le sentiment du paysage; mieux encore que dans la nature, il l'a puisé dans l'école vénitienne. Il est, dans le décor de paysages, l'élève docile et habile de Titien (nous savons qu'il avait copié le *Saint Pierre martyr* de la chapelle du Rosaire aux Saints-Jean-et-Paul, ce grand tableau dramatique au paysage merveilleux); s'il reste très inférieur au maître dans l'exécution de ses peintures, il l'imite fidèlement, il le plagie presque dans ses dessins à la plume, qu'il ne faut prendre souvent d'ailleurs que comme des exemples d'atelier.

Nouveaux décors bolonais; le départ pour Rome. — Ce n'est pas, en somme, dans cette sage peinture d'églises, dans cette piété raisonnable qui peut satisfaire aux prescriptions du Concile de Trente mais n'apporte rien de nouveau à l'histoire de l'art, qu'il faut chercher l'appoint original

et personnel des Carrache. On le trouvera seulement dans la décoration des palais, où, renouvelant la formule des élèves de Raphaël, reprise à satiété par les Vasari, les Salviati, les Zuccari, ils partent, à l'exemple de Tibaldi, des grands principes architecturaux du plafond de la Sixtine. Les *ignudi* de Michel-Ange, ingénieusement ressuscités par Pellegrino Tibaldi au palais Poggi, vont promener de Bologne à Rome leur beauté et leur joie païennes.

A Bologne, Louis, Augustin et Annibal s'emploient, après 1587, à décorer le palais Magnani, que Domenico Tibaldi venait de construire. Une large frise, autour de la grande salle, est divisée en compartiments par des consoles où s'appuie la corniche supérieure du plafond. Ces consoles sont elles-mêmes supportées par des génies nus, imitant le marbre, assis sur un entablement feint où des enfants se pressent autour d'eux. Des masques tragiques et comiques, des guirlandes de fleurs et de fruits complètent ces cadres d'un goût si classique, au bas desquels des cartouches contiennent, en une devise latine, l'explication symbolique des sujets.



Phot. Alinari.

Fig. 572. — Bacchante, par Annibal Carrache.
(Musée des Offices, Florence.)

L'*Histoire de Romulus et de Remus*, avec la fondation de Rome, est racontée dans ces quatorze tableaux composés selon la tradition des Loges de Raphaël, mais dont l'insignifiance est à peine compensée par l'agrément des paysages.

Au palais Sampieri, c'est la *Légende d'Hercule* que les Carrache peignent à fresque, en 1593 et 1594; ils s'y acheminent vers le nouveau travail qui va les illustrer plus sûrement encore, en les appelant à Rome. En 1595, la grande et féconde association des trois directeurs de l'Académie bolonaise se dissout; Louis reste à Bologne, mais Augustin et Annibal partent pour Rome, appelés par le cardinal Odoardo Farnèse, qui vient de se fixer dans le splendide palais terminé par Giacomo della Porta. Il s'agit pour eux de soutenir leur réputation bolonaise dans la ville des papes, où quelques-uns des peintres notables de l'époque sont réunis. C'est Federigo Zuccaro, dont nous avons parlé; c'est Cristofano Ron-

calli, le neveu de ce Niccolò delle Pomarancie qui a couvert d'effroyables scènes de martyre les murs de San Stefano Rotondo; c'est surtout le Cavalier d'Arpin, Giuseppe Cesari, surnommé le Josépin, venu de Naples pour travailler au Vatican et dans les palais romains, et qui entreprend à ce moment-là les fresques de la salle des Conservateurs au Capitole; peintre prétentieux et vulgaire tout à la fois, et qui triomphe à grand peine de son goût pour un réalisme parfois ridicule; c'est enfin un rival des plus redoutables, le maître et l'inventeur du réalisme le plus moderne, Michel-Ange de Caravage, que nous retrouverons tout à l'heure.

Le camerino du palais Farnèse. — Avant d'entreprendre le grand décor de la galerie Farnèse, Annibal fut occupé à la voûte d'une petite salle qui la précède, le *camerino*. Il y célébra Hercule, cet Hercule dont la statue, découverte en 1540, en même temps que le taureau de marbre, était la gloire des Farnèse. Le motif central fut *Hercule entre la Vertu et la Volupté*; sur les côtés, Annibal peignit *Hercule soutenant le monde* et le *Repos d'Hercule*; et, parmi les lunettes, *Ulysse fuyant les Sirènes* et *Ulysse chez Circé*; toute une leçon de morale, sur les dangers de l'amour. Cette leçon, faut-il le dire? semble donnée sans conviction. L'artiste qui peignait vers le même temps la *Bacchante* du Musée des Offices (fig. 372), cette nudité puissante dont la blancheur contraste avec le ton rouge et recuit des chairs du faune qui lui apporte une coupe de raisins, n'était pas né pour enseigner la vertu; cet Italien est le premier de la lignée des grands Flamands, et, mieux encore que Rubens, c'est Jordaens que l'on reconnaît tout entier en un pareil tableau; tout entier? non, car il y a dans la plénitude de métier, dans la pâte épaisse et généreuse d'un Jordaens, dans son dessin plus souple, plus naturellement épanoui, une force heureuse, libre, spontanée qu'Annibal, même en ses heures de paganisme tout exalté et ardent, ne nous fait pas connaître.



Phot. Alinari.

Fig. 373. — Le Mangeur de fèves, par Annibal Carrache.
(Galerie Colonna, Rome.)

Ce tableau demeure cependant comme un des documents les plus

probants sur le réalisme foncier de ces peintres de sages tableaux d'église. Est-ce à l'influence de Caravage, n'est-ce pas plutôt à une liberté plus grande favorisée par la société romaine, que l'on doit l'expansion nouvelle de ce réalisme? La veine flamande est sensible sous la molle enveloppe bolonaise; un autre témoignage, et non des moindres, en demeure dans le petit tableau d'Annibal que conserve la galerie Colonna, le *Mangeur de fèves* (fig. 375). Il s'est amusé, cette fois, à peindre le paysan romain, le *contadino*, attablé devant un repas copieux et solide, et portant à sa bouche, fort peu élégamment, sa cuiller de bois



Phot. Alinari.

Fig. 374. — Cariatides et figures décoratives de la voûte de la Galerie Farnèse, par A. Carrache et ses élèves.
(Palais Farnèse, Rome.)

bien remplie. C'est la veine d'Ostade qui nous surprend; ce serait déjà, dans notre art français, les Le Nain auprès de Poussin; et il faut bien reconnaître à ce Carrache une forte dose d'individualité.

La galerie Farnèse. — Le voici enfin lui-même, livré à sa fantaisie, et pouvant, grâce à une munificence princière (qui devait, il est vrai, lui réserver bien des déceptions), exprimer une fois pour toutes ce qu'il a préparé depuis longtemps, ce qu'il a ébauché en essais successifs. La galerie qui lui est abandonnée au palais Farnèse, assez étroite et longue, s'éclaire par trois grandes fenêtres qui ouvrent sur le Tibre. En face de ces fenêtres, des niches cintrées par le haut, renfermant des bustes

antiques, rompent l'uniformité de la muraille; des pilastres à chapiteaux dorés, et des *oculi* où l'on aperçoit d'autres bustes de marbre, soutiennent la légère corniche. La voûte est assez basse et modérément arquée, mais elle se prête à merveille, par son éclairage, à la distribution d'un grand décor.

Ce décor, Annibal le prépara par une série de dessins, en grande partie conservés au Louvre. Il commença par reproduire assez fidèlement l'arrangement des ensembles décoratifs qu'il avait peints à Bologne avec son frère et son cousin; il se souvient alors du palais Magnani, et des



Phot. Alinari

FIG. 575. — Cariatides et figures décoratives de la voûte de la Galerie Farnèse, par A. Carrache et ses élèves.
(Palais Farnèse, Rome.)

salles du palais Poggi si bien ordonnées par Tibaldi; puis, renonçant à l'idée de suspendre à la voûte des tableaux alternativement grands et petits raccordés par des motifs en relief, il imagine, tout autour de trois compositions centrales, une large frise imitant le stuc, où des atlantes nus et des termes drapés s'appuient à l'entablement, aux côtés de feintes baies carrées où apparaissent des scènes mythologiques, séparées par des médaillons ronds ornés en imitation de bas-reliefs de bronze, et surmontés de petits génies. Au pied de ces atlantes et de ces termes de stuc, des *ignudi* vivants, à la façon de ceux de Michel-Ange, sont assis et soutiennent de longs festons de fruits et de fleurs.

Aux quatre angles de la voûte, il semble que s'entr'ouvre cette

muraille de stuc; le ciel luit sur une balustrade de marbre (imitée de Tibaldi), où dansent et luttent de petits génies (fig. 574 et 575); puis, se répondant à intervalles réguliers, au milieu et aux extrémités de la salle, de grands tableaux à cadre d'or se dressent devant la longue frise de stuc et s'appuient sur la corniche. Tout cela est, à première vue, d'une richesse merveilleuse, à la fois touffu et clair, grâce à ces feintes sculptures où le marbre, le stuc et le bronze s'associent pour un fond robuste sur lequel tranchent les figures colorées des *ignudi*.

La donnée générale du décor est malaisée à préciser; on n'y sent pas la belle unité d'inspiration qui jadis, au Vatican, dirigeait la composition des Chambres et des Loges, ou encore, à la Farnésine, de l'autre côté du Tibre, la délicieuse *Histoire de Psyché*. Ce sont les *Amours des Dieux* que l'on a demandé à Carrache de célébrer; c'est le triomphe de l'Amour, mais sans nulle autre intention que sensuelle et païenne; et ici Annibal et son frère Augustin, qu'il s'est associé (aidés l'un et l'autre par deux élèves de l'Académie bolonaise, Lucio Massari et Innocenzo Tacconi), se trouvent sur leur véritable terrain; toute liberté, pour ne pas dire toute licence, leur est laissée; ils en usent, et même ils en abusent. Car ils ne sont pas, comme un Michel-Ange, de grands adorateurs platoniciens de la beauté humaine; ils sont des adorateurs de la chair; il est difficile que l'âme lascive et basse d'Augustin, qui s'est plu, comme autrefois Jules Romain et Marc-Antoine pour l'Arétin, à dessiner et graver des figures obscènes, ne transparaisse point, avec la fougue aisément grossière d'Annibal, dans des tableaux de volupté que ne rachètera pas la poésie d'un Corrège. La Bruyère s'est exprimé là-dessus avec une sévérité qui pouvait surprendre, en un temps où les Carrache semblaient les maîtres de la peinture française. « Que les saletés des dieux, » écrit-il dans ses *Caractères*, « et les autres nudités du Carrache aient été faites pour des princes de l'Église et qui se disent les successeurs des Apôtres, le palais Farnèse en est la preuve. »

La composition centrale de la voûte, le *Triomphe de Bacchus et d'Ariane* (fig. 576), est chargée de figures, joyeuse et plantureuse au possible. Le groupe de Silène sur son âne enguirlandé de roses, entouré de bacchantes et de faunes, qui portent des corbeilles et des outres, et jouent de la flûte et de la corne, prélude à l'irruption des deux chars, traînés l'un par des tigres, l'autre par des chèvres, où le jeune dieu et la nouvelle déesse s'avancent triomphalement, parmi les sonneurs de cymbales, les porteurs d'aiguières, et sous le vol des amours qui fendent les airs. Annibal se montre ici le meilleur héritier de Jules Romain, et l'on ne peut nier qu'il soit un parfait traducteur de Catulle, que nous avons déjà vu interprété, avec une poésie plus ardente et plus haute, dans une des plus belles peintures de Titien (v. tome IV, p. 460); mais peut-être vaut-il mieux ne



Phot. Alinari.

FIG. 567. — TRIOMPHE DE BACCHUS ET D'ARIANE, FRESQUE DE LA VOÛTE DE LA GALERIE FARNÈSE, PAR A. CARRACHE ET SES ÉLÈVES.
(Palais Farnese, Rome.)

point songer à Titien et seulement évoquer le souvenir du grand décorateur de Mantoue, devant ces fresques dont certaines figures semblent détachées d'un mur d'Herculanum ou de Pompéi.

Car c'est là, en réalité, la grande force et la nouveauté de l'art d'Annibal Carrache : il rend à la Rome des dernières années du XVIe siècle ce qu'elle avait attendu, à l'aurore de ce même siècle, du génie de Raphaël. Jules Romain avait entretenu un moment la flamme sacrée, mais les Vasari, les Zuccari et tous les décorateurs florentins étaient demeurés si fermés à l'inspiration antique! Au palais Farnèse, comme à la Farnésine, l'âme de la peinture antique ressuscite. La voici, parée de la poésie de Théocrite et d'Horace, dans les deux tableaux plus étroits, à pans coupés, qui encadrent la grande fresque centrale. L'un représente *Mercure apportant au berger Pâris la pomme d'or*, l'autre *Pan offrant à Diane la laine de ses chèvres*. Le berger, drapé dans son manteau rose, et qui attend la venue des trois déesses, assis sur un tertre d'où il rendra le jugement, tend la main vers la pomme, que lui apporte Mercure, mollement balancé dans les airs sous les voiles d'un manteau jaune; le ciel clair luit sous la ramure sombre d'un arbre; — et, de l'autre part, avec une exacte symétrie, le faune velu, à la face impudente et camuse, élève vers la gracieuse déesse l'offrande des blancs et moelleux flocons (fig. 577); une chèvre ici, là-bas un chien suffisent à animer la solitude; le rythme est à la fois puissant et délicat.



Phot. Alinari.

FIG. 577. — Pan et Diane, fresque de la voûte de la Galerie Farnèse, par A. Carrache et ses élèves.
(Palais Farnese, Rome.)

Il n'y a pas moins de grandeur dans les tableaux qui terminent la galerie et qui racontent l'*Histoire de Polyphème*. Ici le Cyclope, assis sur un rocher au bord de la mer, joue de la flûte, tandis que l'on voit s'approcher sur les flots, soutenue par deux néréides et glissant sur une conque que

tirent deux dauphins, la charmante Galatée, dont le vent gonfle, comme une voile, l'écharpe rouge (fig. 378). Là le même Cyclope, dressé dans un effort furieux, brandit un rocher sur Acis et Galatée qui s'enfuient. C'est l'Hercule Farnèse qui a servi de modèle pour le corps puissamment musclé de Polyphème, mais il y a dans le dessin du groupe des néréides un sentiment de l'antiquité si parfait et si pur que Raphaël lui-même, dans ses meilleurs morceaux de la Farnésine, n'est pas allé au delà.

Les deux tableaux plus grands qui se répondent au milieu de la galerie trahissent une imagination et une main plus molles; ils sont, l'un et l'autre, d'Augustin Carrache. Cependant, le *Cortège marin*, que l'on appelle aussi *Neptune et Amphitrite*, tout rempli des souvenirs de la fresque de Raphaël, présente encore une scène de joie dont l'influence sur la peinture moderne a été profonde et durable, tandis que l'*Enlèvement de Céphale par l'Aurore*, non moins voluptueux, mais sans grâce et sans esprit, n'est plus qu'une chose médiocre et parfaitement déplaisante.



Phot. Alinari.

Fig. 378. — Polyphème et Galatée, fresque de la voûte de la Galerie Farnèse, par A. Carrache et ses élèves.
(Palais Farnèse, Rome.)

C'est Augustin encore qui est l'auteur, ou peut-être seulement, et c'est déjà beaucoup, l'inspirateur, par sa suite d'estampes libres, de certaines « lascivetés » plus corrégiennes, peintes dans le cadre des quatre baies simulées qui s'ouvrent entre les gaines de marbre des atlantes; elles célèbrent les *Amours des dieux* (c'était déjà le nom donné à cette suite d'estampes que l'on hésite à citer), *Jupiter et Junon*, *Diane et Endymion*, *Anchise et Vénus*, *Hercule et Omphale*. Enfin les élèves d'Annibal ont exécuté d'après ses dessins les feints médaillons de bronze où l'on voit le *Supplice de Marsyas*, l'*Enlèvement d'Europe*, *Pan et l'Amour*, la *Légende d'Hermaphrodite*, la *Légende de Syrinx*, *Héro et Léandre*. Quant aux deux dernières

grandes compositions, la *Légende de Persée et d'Andromède*, placées au-dessus du chambranle des portes, aux deux extrémités de la galerie (fig. 580), elles sont de la main du Dominiquin sur les projets d'Annibal, ainsi que la *Jeune fille à la licorne* et divers autres menus décors au-dessus des niches qui font face aux fenêtres.

Tel est ce magnifique ensemble, dont le premier aspect est d'une joie, d'une richesse, d'une variété extraordinaires. Nulle peinture ne pouvait mieux s'adapter au luxe d'une salle de fêtes. Le contraste ingénieux du décor vivant et du décor architectural, dont Michel-Ange avait posé les principes au plafond de la Sixtine, donne, en cet espace infiniment plus



Phot. Alinari.

Fig. 579. — Diane et Endymion, fresque de la voûte de la Galerie Farnèse, par A. Carrache et ses élèves.

(Palais Farnèse, Rome.)

restreint, des effets plus complets et, s'il est possible, plus heureux encore ; car la répartition des espaces colorés et des fonds monochromes imitant la sculpture est faite avec une science que rien ne dépassera ; les tons du stuc et du bronze s'équilibrent sur ces fonds en trompe-l'œil dans un rythme souverainement harmonieux. Il y a là une musique galante, un concert voluptueux dont s'enchanteront longtemps les regards.

Le détail prête à bien des critiques ; on en connaît déjà la plupart. Les morceaux les plus surprenants de ce grand professeur de dessin que fut Annibal sembleront peut-être les figures de termes et d'atlantes inspirées de l'art antique ; évidemment son séjour à Rome lui a révélé une beauté dont il n'avait encore que l'idée lointaine, et, lorsque les artistes français viendront se former en Italie, c'est plus encore d'après Carrache que d'après la nature qu'ils étudieront l'antiquité. Dans les figures vivantes, il demeure trop évidemment le maître de l'éclectisme, et, à vou-



Phot Alinari

ANNIBAL CARRACCI _ GALATÉE
Palais Farnèse. Rome

Librairie Armand Colin Paris

loir ramener ses grands modèles à un type uniforme, il les dépouille d'une part de leur beauté : ses *ignudi*, auprès de ceux de Michel-Ange, ont une fadeur de bellâtres qui annonce l'art des élèves de David ; ses dieux et ses déesses, aux membres gonflés, aux mains lourdes, déforment les nobles dessins de Raphaël ; ses petits amours n'ont de grâce spirituelle que s'ils copient ceux de Corrège (fig. 379). Mais, auprès de ces défauts, dus surtout à la mollesse de son collaborateur, il y a dans l'œuvre d'Annibal ce sentiment si fort et surprenant de la peinture antique dont nous avons déjà parlé, qui restera son éternel honneur. Félibien, en 1679, louait la galerie Farnèse en termes qu'il faut citer, car ils résument



Phot. Alinari.

Fig. 380. — Délivrance d'Andromède, fresque de la Galerie Farnèse, exécutée par le Dominiquin sur les projets d'A. Carrache.
(Palais Farnèse, Rome.)

l'enseignement qu'y alla chercher l'art de Louis XIV : « Il n'y a rien que de grand, de noble et de bien entendu, soit dans l'ordonnance de tous les corps en général, soit dans l'expression de toutes les parties en particulier, soit dans la conduite des lumières et des ombres. Tout ce grand ouvrage n'est pas de ceux dont la seule vivacité de couleurs et le brillant de lumières charment d'abord les yeux et surprennent ceux qui le regardent. On voit dans celui-ci une beauté solide qui frappe l'esprit, et les plus intelligents y découvrent toujours des grâces nouvelles à mesure qu'ils les considèrent » (*Entretiens*, t. II, p. 67). Cette « beauté solide qui frappe l'esprit », c'est bien tout ce que demandera le XVIIe siècle français. La galerie de Le Brun, à Versailles, est née de la galerie des Carrache ; plus solennelle, comme il convenait, plus monotone aussi ; c'est que, dans la petite salle Farnèse, tout un monde, celui du paganisme et de la sensualité romaine, avait été résumé.

Les dernières oeuvres des trois Carrache. — Augustin, qui avait eu d'assez graves différends avec son frère, quitta la galerie Farnèse et Rome en 1600, pour se rendre à Parme auprès du duc Ranuccio Farnèse, qui lui fit décorer une salle de son palais champêtre. Il y reprit, à satiété, le thème qu'il venait de traiter avec Annibal; et sa mythologie galante se donnait libre carrière, lorsqu'il tomba malade assez brusquement et mourut, le 22 mars 1602; ses peintures furent terminées et complétées, sur le modèle de la galerie Farnèse, par Carlo Cignani.

Les funérailles d'Augustin Carrache, organisées par l'Académie des *Incamminati*, furent des plus solennelles; un recueil d'eaux-fortes, dues à un élève de l'Académie, Guido Reni, le futur Guide, nous en a conservé le souvenir. Cependant Annibal le remplaçait à Rome par des élèves bolonais, dont les deux principaux furent le Dominiquin et l'Albane. C'est avec eux qu'il exécuta, en 1604, pour la chapelle Aldobrandini, six tableaux de piété conservés à la galerie Doria, dont les paysages sont d'une beauté digne de Poussin et de Claude. Mais il approchait aussi, bien que jeune encore, du terme de son existence un peu farouche et mélancolique (*per essere Annibale di natura malinconico ed apprensivo molto*, écrit Bellori); un grand désappointement vint y aider. Le cardinal Farnèse, à la générosité duquel l'artiste s'était confié, sans stipuler aucun contrat, lui fit remettre une somme misérable, lorsque le travail fut achevé. Le pauvre artiste en perdit à demi la raison. Il essaya bien encore quelques peintures; il entreprit même de décorer la chapelle de San Diego, à Saint-Jacques-des-Espagnols; il ne put en venir à bout; ce fut l'Albane qui le remplaça. Trois tableaux pieux datent pourtant de cette dernière période du maître, le *Domine quo vadis* de la National Gallery de Londres, la *Pietà* de Howard-Castle et le *Christ et la Samaritaine* du Musée de Vienne, une de ses plus belles œuvres. Après un voyage inutile à Naples, il mourut le 15 juillet 1609 et fut enseveli, selon son désir, au Panthéon, près du tombeau de Raphaël.

Louis lui survécut dix ans. Depuis 1595, il avait à peine quitté Bologne, dont il était un des citoyens les plus considérés. Il avait peint un nombre considérable de tableaux d'autel; en 1604 et 1605, il avait décoré, avec ses élèves, le cloître du couvent de San Michele in Bosco, y reprenant, non sans verve, cette pittoresque *Histoire de saint Benoît* que, plus d'un siècle auparavant, Signorelli et Sodoma avaient si admirablement narrée au couvent siennois de Monte Oliveto. Il fit, en 1609, pour la cathédrale de Plaisance, trois grands tableaux et y peignit à fresque de très beaux *chœurs d'anges* tenant des livres et semant des fleurs. A Bologne, où il revint ensuite, il travailla encore dix ans; sa dernière œuvre, dans la cathédrale, fut une fresque de l'*Annonciation*, que, par suite d'une erreur, le chapitre l'obligea à repeindre; ce fut l'origine

d'une sorte de maladie noire qui s'empara de lui et le réunit dans la tombe à ses deux cousins plus jeunes et plus illustres.

Michel-Ange de Caravage. — Pendant que les Carrache conduisaient avec science et méthode leur grande entreprise d'art, un violent, un passionné surgissait auprès d'eux, qui se proposait de saper les solides assises de leur enseignement, de troubler la belle sérénité de leurs doctrines et de montrer la réalité vivante en face de leur idéalisme et de leurs conventions. « Il est venu pour détruire la peinture! » s'écriait sincèrement Poussin. Caravage se donnait tout au contraire la mission de la sauver. Michelangelo Merisi (que l'on travestit souvent en Merighi ou Amerighi) était né, entre 1560 et 1565, à Caravaggio (dans la province de Bergame), d'un intendant et architecte du marquis de ce nom. Il commence par un apprentissage de quelques années à Milan, continue ses études à Venise et enfin, âgé d'une vingtaine d'années, se rend à Rome. Là, peut-être à la suite de quelques difficultés avec ses parents, il fut pendant un temps aussi misérable que possible, gravement malade, puis, à sa sortie de l'hôpital, accepté dans l'atelier du Cavalier d'Arpin, pour son habileté à peindre les fleurs et les fruits. Ce qui le tira d'affaire fut la connaissance qu'il fit du marchand de tableaux Valentin, qui le recommanda à des amateurs. Le cardinal Francesco Maria del Monte lui acheta des *Joueurs de cartes* et une *Joueuse de luth*, le prit en affection et le logea chez lui; le voilà sur le chemin de la gloire. Le marquis Giustiniani, les cardinaux Scipion Borghèse et Montalto, les Mattei, tous les grands collectionneurs de Rome veulent avoir de ses œuvres; et les églises aussi lui demandent des travaux. C'est d'abord la chapelle du cardinal Matteo Cantarelli qu'il s'agit de peindre à Saint-Louis-des-Français; puis il est appelé à Saint-Augustin, à Sainte-Marie in Vallicella, à Sainte-Marie-du-Peuple, à Sainte-Marie della Scala, à Saint-Pierre.



Phot. Alinari.

Fig. 581. — Le Repos en Égypte, par Caravage.
(Galerie Doria, Rome.)

Le caractère violent et emporté de Caravage, sa sauvagerie, ses allures provocantes lui attirèrent beaucoup d'inimitiés. Ses dernières années sont toutes remplies de duels, de meurtres, de condamnations et de fuites. En 1605, après avoir blessé un de ses adversaires, il est obligé de s'enfuir à Gênes. En 1606, il tue en duel Ranuccio Tomassoni et, bien que blessé assez grièvement lui-même, doit s'exiler de Rome en toute hâte. Il se réfugie à Pagliano, où il attend la remise de sa peine et l'autorisation de rentrer à Rome; et, comme il n'obtient rien, il va s'installer à Naples, où il a de nombreuses commandes, surtout de peintures religieuses. Puis il s'embarque pour Malte, où il peint le portrait du grand-maître Alof de Wignacourt, et plusieurs tableaux pour l'église Saint-Jean, à La Valette. Une querelle avec quelque grand personnage lui vaut d'être emprisonné; il s'évade pendant la nuit et parvient en Sicile, où il continue sa vie errante; à Syracuse, à Messine, à Palerme, il peint encore des tableaux religieux, et il rentre à Naples, où il attend d'être autorisé à repartir pour Rome. Cette dernière joie lui est accordée, mais il n'en jouira pas. Assailli un jour par des hommes armés, blessé au visage, il prend peur et s'embarque; mais, comme son navire aborde aux rivages romains, une patrouille espagnole l'arrête par méprise et le relâche trop tard pour qu'il puisse se rembarquer; tout ce qu'il possédait avait disparu. La fatigue, la fureur, jointes à la chaleur ardente de cette côte marécageuse (on était en plein été de l'année 1609), accablèrent le pauvre grand artiste; il termina dans la fièvre et le délire, parmi les rudes pêcheurs de Porto-Ercole, son existence tumultueuse.

Voyons maintenant son œuvre en face de celle de ses ennemis les Carrache, et particulièrement d'Annibal, dont la vie, tumultueuse elle aussi, s'est terminée en cette même année 1609. On ne peut guère les comparer que comme peintres de tableaux; par la faute de son éducation isolée, un peu hâtive, Caravage semble avoir dédaigné, et en tout cas il a toujours ignoré le métier de la fresque. Le seul ensemble de décor religieux qu'il ait laissé, la chapelle de saint Mathieu à Saint-Louis-des-Français, comprend un tableau d'autel et deux tableaux latéraux, la *Vocation* et le *Martyre du saint.* C'est d'ailleurs une de ses premières grandes œuvres, qui date de 1591; elle fut très discutée. Le tableau qu'il avait mis à l'autel fut refusé, et dut être recommencé. Il y avait représenté *Saint Mathieu écrivant sous la dictée de l'ange*; mais son évangéliste était un pauvre scribe d'apparence ignare et sans la flamme intérieure qui éclairera magnifiquement le rude visage du *Saint Mathieu* de Rembrandt. Ce terrible homme fut toujours farouchement hostile à toute espèce de poésie. Il vivait parmi les gens du peuple, et il lui suffisait de les représenter au vif; s'il peignait la Vierge, c'était une paysanne du Transtévère (mais Raphaël n'en avait-il pas fait autant?), et si, par grand hasard, on lui

demandait quelque mythologie ou quelque figure biblique, le même gamin bien musclé lui posait Bacchus ou David. Son *Saint Jean-Baptiste* de la galerie Doria est un petit pâtre nu qui, assis dans les champs, serrant contre sa tête le front cornu d'un bélier, se retourne avec curiosité vers le spectateur. Velasquez ne comprendra pas autrement et la fable et la Bible.

Et pourtant, dans une de ses toutes premières œuvres, le *Repos dans la Fuite en Égypte* de la galerie Doria (fig. 381), son réalisme s'est coloré d'une poésie mystérieuse et charmante, digne de l'esprit d'un Dürer. Près d'un étang que bordent des arbres, des ronces et des joncs, la Sainte Famille s'est arrêtée. Le pauvre bagage est posé à terre, l'âne broute des feuillages, la Vierge, assise, dort profondément, son poupon serré dans ses bras, et saint Joseph, grave et attentif, tient de ses deux mains, bien ouvert, un cahier de musique devant lequel un ange joue du violon. Cet ange, nu, avec une draperie blanche qui s'entortille bizarrement autour de son corps, nous tourne le dos, mais nous voyons ses jambes (et le raccourci un peu maladroit de ses pieds) et surtout ses ailes, deux ailes merveilleuses de héron, que Caravage a reproduites d'après nature avec la conscience d'un peintre plus flamand qu'italien.



Phot. Alinari.

Fig. 382. — Mise au tombeau, par Caravage.
(Pinacothèque Vaticane, Rome.)

Comment Poussin a-t-il pu juger aussi sévèrement l'homme qui a peint, au Vatican et au Louvre, ces deux chefs-d'œuvre du réalisme héroïque, la *Mise au tombeau* et la *Mort de la Vierge*? Le premier de ces tableaux, enlevé en 1797 de l'église de la Navicella, transporté à Paris, où il excita l'enthousiasme (il fut estimé 150 000 francs, somme très élevée,

pour l'époque), puis restitué à Rome, où il constitue un des principaux trésors de la Pinacothèque Vaticane, a donné à l'art classique moderne un de ses modèles les plus appréciés (fig. 382). Cette grande étude d'après nature d'un groupe de Transtévérins ensevelissant un des leurs est composée avec une science extraordinaire. On a parlé de la vulgarité des types, de ce portefaix aux jambes sillonnées de varices, Nicodème, qui dépose avec un tel effort de tous ses muscles le blanc cadavre abandonné sur la dalle mortuaire, de ce jeune manœuvre aux cheveux noirs plaqués sur un front ridé, saint Jean, qui soutient les épaules et la tête de son maître, de cette vieille femme, mi-paysanne mi-religieuse, la Vierge, qui tend la main en signe d'adieu, et de ces deux belles filles aux cheveux blonds, Marie Madeleine et Marie Salomé, l'une s'essuyant les yeux, l'autre levant les bras au ciel; on a dit que rien dans cette scène n'annonçait sa gravité, le deuil du ciel et de la terre; rien? mais tout au contraire, et jamais par des moyens plus simples on n'a su exprimer le duel de la mort et de la vie; Caravage, comme Tintoret, a traduit le drame éternel par le duel de la lumière et de l'ombre. Les profondeurs noires et opaques d'où sort le groupe sculptural et vraiment michelangélesque de ses figures, ces cernes d'ombres intenses qui font saillir le dessin puissant des chairs et des draperies, portent jusqu'au sublime l'émotion funèbre; et la beauté de ce corps atteint en pleine force, de cette tête renversée dont les paupières se sont fermées sur la lumière de l'au-delà, correspond trop intimement avec cette douleur exprimée en gestes élémentaires pour ne pas se fixer à tout jamais dans l'âme. Il y a là un des rares miracles de la peinture, où la sincérité suffit à traduire le divin. L'emportement de Tintoret, l'ardeur déchirante du Greco vont plus loin, mais sans avoir cette plénitude de sonorité. Et, si l'on regarde le métier, la touche robuste et grasse, la solidité et la beauté de la matière, on sent l'abîme qui sépare cette peinture de celles des professeurs; l'art des Carrache paraît fade et vide; mais Ribera et les grands Espagnols, mais Rembrandt lui-même trouvent ici leur filiation.

La *Mort de la Vierge*, qui est au Louvre, fut encore moins comprise et plus décriée que la *Mise au tombeau* (fig. 383). Cette grande toile, peinte pour l'église Sainte-Marie de la Scala au Transtévère, en fut retirée, sous l'influence de la coterie des Carrache, parce que, dit Bellori, on y voyait trop « l'imitation d'une femme morte et enflée ». Achetée par le duc de Mantoue, la *Mort de la Vierge* passa par les collections de Charles Ier et du banquier Jabach avant d'arriver dans celle de Louis XIV. Le métier, si merveilleux qu'il y paraisse, n'arrive pas cette fois à suppléer l'insuffisance du sentiment religieux. C'est une femme morte, vêtue d'une robe rouge à demi recouverte d'un drap gris, étendue sur un grabat dans une chambre, trop visiblement dans l'atelier du peintre, dont le grand rideau



Phot. Alinari.

FIG. 385. — LA MORT DE LA VIERGE, PAR CARAVAGE.

(Musée du Louvre.)

rouge sombre flotte, à demi tiré. La jolie paysanne qui a déjà posé pour Madeleine est assise au premier plan sur une chaise, le visage dans son mouchoir. Les Apôtres sont entrés par le fond, et s'approchent et s'inclinent : un grand rayon de lumière oblique entre avec eux, fait luire les crânes chauves, se pose sur le visage et les mains de la morte, s'arrête sur la nuque dorée de la charmante fille; et c'est tout. « Cette œuvre », écrivait Watelet au XVIII[e] siècle, « est indigne de la majesté du temple. » Disons, plus simplement, qu'elle repousse la prière; et contentons-nous de la garder au rang des grands modèles que l'on consultera toujours.

Le problème de la répartition de l'ombre et de la lumière est vite devenu pour Caravage, comme pour Tintoret, la préoccupation principale. Lui aussi a cherché un système artificiel d'éclairage qui lui donnât les effets demandés ; il l'a trouvé dans une clôture hermétique de son atelier, où une lampe à réflecteur, suspendue au plafond, projette de haut des rayons qui se heurtent aux figures enfoncées dans l'épaisseur des ombres. Ce système, dans certains tableaux, est poussé aussi loin que possible; ainsi dans le *Crucifiement de saint Pierre*, du Musée de l'Ermitage, où tout le corps du saint attaché à la croix, la tête en bas, ressort en pleine lumière, tandis que les figures, d'ailleurs bien médiocres, des bourreaux s'enfoncent à demi dans l'ombre opaque, presque palpable, où sont comme ensevelis des soldats que l'on devine seulement au scintillement d'un reflet sur leurs casques. Un autre *Crucifiement de saint Pierre*, qui fait pendant à une *Conversion de saint Paul*, se trouve dans la chapelle Cerasi de Sainte-Marie-du-Peuple, à Rome.


Phot. Alinari.
FIG. 384. — La Bohémienne, par Caravage.
(Musée du Capitole, Rome.)

Il y a là un excès d'artifice qui rend pénible l'aspect d'une composition par ailleurs si puissante. Un effet presque aussi intense, mais plus acceptable par le sujet même, se rencontre dans les *Disciples d'Emmaüs* de la National Gallery de Londres, et dans le *Saint Jean Évangéliste* de la collection Spada, à Rome, figure inspirée, d'une noblesse exceptionnelle dans l'œuvre de ce grand réaliste, qui pousse à l'extrême son mépris des convenances mystiques dans un autre tableau de la même collection, l'*Éducation de la Vierge*. Ce sont deux paysannes, la mère et la fille,

assises près d'un rouet, qui dévident de la laine et cousent. La mère regarde comment sa fille, bien appliquée, la tête penchée, avec une moue attentive, se tire de son travail; et, sans le fil d'auréole suspendu sur ces pauvres cheveux à la grosse natte relevée, on n'imaginerait pas un instant que cet intérieur si hollandais est un tableau religieux italien.

On devait attendre d'un peintre ardent et presque effréné dans tous les désirs comme le fut Caravage, des toiles où se traduisît sa vision de la vie réelle. Et certes il n'y a point manqué, et là encore il l'a emporté, et de haut, sur ces chercheurs de volupté vulgaire et parfois obscène que furent les Carrache. Il a peint les cabarets, les tripots, les pauvres filles vendues par de vieilles et hideuses créatures, mais avec un certain accent tragique ou plaintif qui nous éloigne des mêmes scènes bientôt peintes avec une dépravation spirituelle par les petits maîtres hollandais; ses *Joueurs de cartes* ou *de dés*, ses *Buveurs*, ses *Diseuses de bonne aventure* (au Louvre et au Capitole, fig. 584), ses belles filles qui, sous des noms de saintes, chantent ou jouent d'instruments divers, sont, tous et toutes, des types fidèlement observés du monde où il vécut, heureux et misérable, turbulent, passionné, jamais banal.



Phot. Alinari.

FIG. 585. — Portrait d'Alof de Wignacourt, par Caravage.
(Musée du Louvre.)

Ainsi doué, ce Caravage ne pouvait être qu'un grand portraitiste, et il le fut, ou plutôt il l'aurait été si son humeur vagabonde et les inimitiés qui ne lâchèrent jamais prise lui avaient permis de rechercher davantage la faveur des grands. Son portrait, par lui-même, au Musée de Budapest, nous montre un visage intelligent, à l'œil observateur, à la narine mobile, à la moustache batailleuse, avec un mouchoir noué sur le large front, d'où les flots de cheveux noirs s'épanchent sur les épaules. Un portrait plus tardif est aux Uffizi. A Rome, dans la collection du prince Scipion

Borghèse, il y a une énergique image de *Paul V*, et c'est au Louvre enfin que se trouve la fameuse effigie du grand-maître de Malte, *Alof de Wignacourt*, qu'il peignit en 1607. Cette figure en pied, campée avec tant d'énergie et d'autorité, est-elle bien celle qui fut peinte à Malte? Maurice Maindron a exprimé des doutes sur l'identité du personnage, doutes fondés sur l'étude de l'armure; et il a signalé en même temps un autre portrait du grand-maître, authentique celui-là, mais d'une parfaite médiocrité, conservé à l'arsenal de Malte. Bien qu'on ne puisse expliquer avec certitude comment le portrait du Louvre a été exécuté, soit à Malte, soit en Italie, il n'en semble pas moins devoir être attribué à Caravage, dont il porte la puissante empreinte (fig. 585). Parmi les images d'hommes de guerre d'autrefois, héros solides que ne fait point fléchir le poids de leur dure carapace d'acier, celle d'Alof de Wignacourt, digne de la main d'un Titien, forme un chaînon brillant dans la lignée d'Italie qui commence aux fresques d'Andrea del Castagno et que continuera l'Espagne par la main de Velasquez.

Le Dominiquin. — Caravage est mort sans laisser d'élèves; ceux des Carrache sont légion. Tout ce qui va compter dans l'art de la première moitié du XVIIe siècle a passé par l'Académie de Bologne : le Guide et l'Albane, qui s'y sont formés, arrivent à Rome en 1600; le Dominiquin les suit à peu de distance et vient avec l'Albane s'adjoindre, dans la galerie Farnèse, aux aides d'Annibal.

Domenico Zampieri, fils d'un cordonnier de Bologne, était né en 1582. Placé par son père dans l'atelier de Denis Calvart, il se lasse bientôt de dessiner sous la férule flamande, et le maître, qui le surprend dans la contemplation d'une estampe d'Augustin, le chasse à grand vacarme. Voilà sa destinée engagée : le transfuge est accepté dans l'Académie de Louis Carrache, mais pour en devenir le souffre-douleurs. Ce pauvre petit Dominique, *il Domenichino*, devait pâtir toute sa vie de la méchanceté de ses camarades ou de ses rivaux.

Il n'avait pas vingt ans lorsqu'Annibal Carrache le fit venir à Rome, pour continuer les travaux laissés suspendus par le départ d'Augustin. La voûte de la galerie Farnèse était entièrement terminée; il restait les larges panneaux des extrémités, dont on peut croire que la composition, avec la *Légende de Persée* (fig. 580), avait été mise au carreau, puis huit petits trumeaux, au-dessus des niches faisant face aux fenêtres, et dont les sujets tout au moins étaient indiqués déjà (on y voit le *Combat d'Hercule avec l'hydre*, la *Délivrance de Prométhée*, *Arion sur le dauphin*, la *Découverte de la faute de Calisto*, *Dédale et Icare*, *Mercure apportant la lyre d'Apollon*, *Minerve animant les statues de Prométhée*), enfin un trumeau plus grand, au-dessus de la porte du milieu de la galerie, destiné à recevoir

les *armes des Farnèse*. On aimerait croire que le jeune artiste, après avoir exécuté à la satisfaction du maître les décors dont les lignes étaient tracées, fut laissé libre de composer ce dernier trumeau. La fresque dont il l'orna brille parmi les autres comme un joyau d'une délicatesse rare et nouvelle. C'est la *Jeune fille à la licorne*, une jeune fille souriante, chaste et rêveuse, qui caresse tendrement la belle licorne blanche (les armes vivantes des Farnèse), réfugiée, blottie à ses genoux (fig. 586). Elle est



Phot. Alinari.

FIG. 586. — La Jeune fille à la licorne, fresque de la Galerie Farnèse, par le Dominiquin.

(Palais Farnèse, Rome.)

assise sur un tertre qu'ombragent des arbres touffus, et derrière elle, sur la droite, se déploie un merveilleux paysage de la campagne romaine. Une petite rivière écume et glisse au premier plan; plus loin, un bouquet d'arbres projette sa noble silhouette sur le ciel rayé de nuages clairs, et la ligne ondulante d'une montagne isolée, où l'on peut reconnaître le Soracte, donne à l'horizon cette beauté divinement simple dont Poussin et Claude ne se lasseront point. Un grand paysagiste s'est révélé, dans cette œuvre-là, aux côtés des Carrache; il n'a pas, comme Annibal, étudié et copié les compositions de Titien, mais il a appris avec lui et par lui sans doute à regarder, à interpréter la riche majesté romaine.

Il continue pendant un temps à copier les tableaux de son maître et à exécuter ses projets; mais il accepte aussi des commandes: à Sant'Ono-

frio il peint des *Épisodes de la vie de saint Jérôme* (son *Baptême*, son *Châtiment*, son *Ravissement*), dans une gamme claire et blonde qui garde, sous une facture très souple et rapide, un peu de la fraîche inspiration du Quattrocento ; à Saint-Pierre-aux-Liens, une *Délivrance de saint Pierre*, qui veut lutter bizarrement, par son effet de lumière bleuâtre, avec le chef-d'œuvre de Raphaël. Au château de Bassano di Sutri, où il fut appelé avec les autres disciples d'Annibal, il décora un plafond de scènes



Phot. Alinari.

Fig. 587. — Apparition de la Vierge à saint Nil et à saint Barthélemy, par le Dominiquin.

(Grottaferrata.)

de la *chasse de Diane*, sujet qu'il devait reprendre un peu plus tard; enfin, à Grottaferrata, il orna les murs de la chapelle des Farnèse de fresques simples et austères, qui retracent l'histoire de la *Fondation du couvent* et des *Miracles de saint Nil et de saint Barthélemy* (fig. 587).

Ces dernières fresques sont commencées en 1608, ainsi que la *Flagellation de saint André*, peinte à Saint-Grégoire au Cœlius, et sans doute aussi que la *Légende d'Apollon*, racontée dans une chambre de la villa Aldobrandini, à Frascati, en dix petites fresques qui ne nous sont plus connues que par des gravures.

Mais Annibal meurt, en 1609, et son héritage romain et bolonais est disputé par ses principaux disciples. Le Dominiquin en revendique la plus



Phot Anderson

DOMENICO ZAMPIERI dit LE DOMINIQUIN

LA DERNIÈRE COMMUNION DE SAINT JÉRÔME

Rome; Musée du Vatican

Librairie Armand Colin Paris

forte part, et il n'hésite pas, pour s'en montrer digne, à reprendre, en 1614, un sujet déjà traité avec grand succès par Augustin Carrache, la *Communion de saint Jérôme* (fig. 569). Il est fort intéressant de comparer les deux œuvres. Celle du Dominiquin semble au premier abord n'être guère autre chose qu'un décalque en contre-partie de la toile d'Augustin; mais si l'on examine plus attentivement cette grande composition que Poussin proclamait « l'un des trois plus beaux tableaux de Rome » (les deux autres étant la *Transfiguration* de Raphaël et la *Descente de croix* de Daniel de Volterre), on y trouve une beauté de sentiment et une plénitude harmonieuse qui lui confèrent malgré tout une réelle personnalité. La distribution plus claire et lumineuse du sujet, la noblesse et la piété attentive des figures, l'équilibre parfait des deux groupes qui se partagent la composition, d'un côté le prêtre en dalmatique d'or, qui descend les marches de l'autel, escorté du diacre et de l'enfant de chœur, et tend l'hostie d'une main tremblante; de l'autre, ce magnifique vieillard au corps tout ridé et parcheminé, à la tête auréolée d'intelligence et de foi, qui se soulève péniblement d'entre les bras de ses disciples, le paysage qui s'encadre dans l'arcade du portique, le groupe de petits anges suspendus dans les airs (peut-être est-ce la seule partie contestable du tableau), tout cela en vérité se trouve indiqué déjà avec précision, mais sans accent, dans la peinture d'Augustin: le Dominiquin l'a créé à nouveau, en y infusant l'âme qui manquait. C'est la force conquérante et durable de ce trop fidèle disciple, par où il égale et surpasse même ses maîtres, en ajoutant à leur art ce que la pédagogie la plus savante est impuissante à créer, le sentiment.



Phot. Alinari

FIG. 588. — L'Ange Gardien, par le Dominiquin. (Musée de Naples.)

Il apparaît, ce sentiment délicat et pur, dans l'une des plus gra-

cieuses œuvres du peintre, l'*Ange gardien*, de l'année 1615 (au musée de Naples, fig. 588). Ce n'est guère plus qu'une image de dévotion, mais bien faite, celle-là, pour répondre aux recommandations des théologiens de Trente. Assurément l'ange gracieux aux jambes nues, aux cheveux blonds si régulièrement bouclés, à la tunique flottante, qui montre du doigt le ciel et protège de ses ailes ouvertes et de son bouclier le petit enfant commis à sa garde, a déjà paru plus d'une fois dans les peintures des Carrache, et l'on a remarqué justement que l'autel antique, si abondamment orné de mascarons, d'amours, de chiens et de guirlandes, qui meuble tout un côté du tableau, se voyait déjà dans l'*Assomption* d'Annibal (galerie Doria); mais l'élan si ingénu et confiant de ce petit garçon aux mains jointes, et la basse et hideuse figure du démon accroupi qui le guette, sont d'heureuses et délicieuses trouvailles de notre peintre. La vocation est là; seulement il est timide, modeste, content de peu, et si convaincu de la supériorité des Carrache, qu'il ne songe pour l'instant encore qu'à les reproduire.

Il les copie une fois de plus au plafond du palais Costaguti, dans un arrangement architectural inspiré de Pellegrino Tibaldi. Le motif central représente le *Char d'Apollon* (dans un style déjà tout versaillais); et c'est le *Bacchus* de la galerie Farnèse; des Amours, en quatre groupes, jouent, chantent et dansent autour de lui.

Voici pourtant, vers l'année 1616, qu'il paraît s'affranchir de la tyrannie bolonaise. Un retable de *Saint Pierre Martyr* est le premier indice de sa conversion, due à l'influence lointaine de Titien, sans doute, mais aussi à celle plus proche de Caravage, dont la fougue réaliste et la puissance tragique émeuvent à ce moment les pâles disciples d'Annibal. Il y a donc, on peut le croire, dans l'âme délicate et mobile du Dominiquin, un conflit d'impressions, de désirs, de troubles, qui cherchent l'apaisement dans une clarté, une certitude plus entières.

C'est Raphaël qui la donnera; dans la chapelle de sainte Cécile, à Saint-Louis-des-Français, il est le « *duca e maestro* ». Pour le maître-autel, le Guide a peint une copie de la *Sainte Cécile* de Bologne, noble et musicale image qui semble diriger le ton et l'esprit des fresques voisines. Le Dominiquin y a représenté, en tableaux superposés, à gauche, *la sainte distribuant des aumônes et des vêtements aux pauvres*, puis *couronnée, avec saint Valérien, par les anges*; à droite, *se refusant à sacrifier aux dieux* et *subissant le martyre*; au plafond, *montant au ciel*. Tout cela est jeune, délicat et pur; et si l'on y peut noter encore quelques réminiscences des tableaux d'Annibal, on y sent un autre souffle, celui qui anime les majestueuses compositions des tapisseries de Raphaël; ainsi lorsque le Dominiquin nous montre, dans le temple de Jupiter, la gracieuse sainte, vêtue de blanc, qui se détourne du trépied fumant, le gouverneur assis sur son

trône, et les deux sacrificateurs qui amènent un bœuf et un bélier; ainsi encore, dans la scène du martyre, lorsque la sainte s'affaisse, la gorge tranchée, devant l'évêque qui la bénit, et au milieu des pauvres qu'elle a secourus; et l'on sent aussi comme une fraîcheur ombrienne dans cette *Distribution des aumônes*, où les enfants qui rient si joliment, en drapant leurs petits corps de vêtements trop larges, ont la simplicité et l'innocence que l'on a vues déjà dans l'*Ange gardien* de Naples: un réalisme franc et candide s'y épanouit librement, comme aux fresques d'un Angelico et d'un Gozzoli.

Il demeure un souvenir de cette grâce et de cette naïveté, sous un travail d'une application un peu lente et pénible (comme c'est le cas souvent pour les tableaux de chevalet du Dominiquin), dans la *Sainte Cécile* du Louvre, qui fut peinte vers ce même temps pour le cardinal Ludovisi (fig. 589). L'invention du petit lutrin vivant, l'angelot nu qui tient des deux mains le cahier de musique bien ouvert et posé sur sa tête, est d'ailleurs des plus heureuses. Dans un tableau de la galerie Rospigliosi, à Rome, *Sainte Cécile* chante, les yeux au ciel, et trois anges l'accompagnent de leurs instruments de musique. Le *Roi David*, qui appartint à Mazarin avant de venir à Versailles, a, dans son austérité, une certaine flamme profonde que n'ont point connue les Carrache; et le sentiment frais et raphaélesque de l'enfance transparaît aux figures des anges de l'*Assomption de la Madeleine* (musée de l'Ermitage) et de l'*Assomption de la Vierge*, qui décore le centre du plafond de Sainte-Marie-du-Transtévère à Rome.



Phot. Alinari

FIG. 589. — Sainte Cécile, par le Dominiquin.
(Musée du Louvre.)

Avec quel charme conquérant et quelle réserve tout à la fois ce sentiment juvénile ne triomphe-t-il point dans la célèbre toile de la galerie Borghèse, la *Chasse de Diane*, qui a fait les délices du XVIIe siècle (fig. 590)! Ce poème païen, qui, sous le pinceau des Carrache, se fût animé d'une

ardeur sensuelle et trouble, est devenu, par la vertu gentille de cette âme vraiment rare, l'hymne de la fraîche jeunesse, des rires innocents, de l'aube humide et rougissante. Le peintre a choisi le moment où la déesse avec ses nymphes s'exerce au tir à la cible. Les jolies filles, debout, à genoux, animées à tirer, suivent de l'œil les traits qui volent; l'un s'est fiché au mât, l'autre a rompu la corde où l'oiseau était pendu, le troisième, prompt à merveille, a saisi l'oiseau avant sa chute et lui a traversé la tête. C'est la belle nymphe aux bras dressés encore, à la poitrine palpitante, qui a gagné, et ses compagnes admirent, et Diane brandit joyeusement, avec son arc et son carquois, la couronne dont elle va la récompenser. Les corps jeunes et pudiques, à demi vêtus, brillent doucement sur le fond vert sombre des arbres ; à droite une échappée laisse voir un vallon qui tourne, où passent des nymphes courant, ou luttant, ou portant le chevreuil qu'elles viennent d'abattre ; mais, plus près de nous, Actéon, caché dans le feuillage, contemple d'un œil avide et impudent de plus intimes ébats. Une source emplit un creux de sa fraîcheur limpide, et une nymphe, assise sur le rocher, se déchausse avant le bain ; une autre, les bras plongés dans l'eau, soulève en riant tout son corps ; des fillettes rient et jouent ; et Actéon regarde, pour la dernière fois ; car un des molosses l'a senti, et, retenu à grand'peine par sa gardienne, se raidit tout debout avec un aboiement furieux.

L'œuvre, en vérité, est toujours digne des éloges qu'elle a reçus, depuis que le cardinal Scipion Borghèse, désespérant de l'obtenir du peintre, la fit enlever presque brutalement de son atelier. Ce même cardinal avait obtenu déjà de l'auteur de la *Sainte Cécile* une *Sibylle de Cumes*, précieusement habillée et coiffée d'un turban rehaussé de pierreries, que l'on appelait autrefois, et plus justement peut-être, la *Musique*, car sa main, qui tient une partition, s'appuie au manche d'un violoncelle (une autre *Sibylle*, tenant un parchemin déroulé, se voit au Musée du Capitole). Dans la galerie Rospigliosi deux grands tableaux se font pendant : l'un, le *Péché originel*, serait une œuvre parfaitement banale, avec ses réminiscences trop fidèles de Michel-Ange, si le paysage riant et lumineux, où des animaux se meuvent et jouent parmi les arbres et les prairies, ne nous apportait un nouveau témoignage de ce sentiment de la nature que le Dominiquin partagea avec son maître Annibal; l'autre, le *Triomphe de David*, satisfait l'œil et l'esprit par l'arrangement heureux de la scène, les belles proportions des figures, l'air de fête répandu sur toute la composition; les trois jeunes musiciennes qui accueillent le héros ont un charme virginal que depuis trop longtemps l'art italien avait désappris; dernière fleur de sincérité délicieuse, et qui va disparaître à jamais.

Cet homme au cœur honnête et tendre s'était marié en 1619, à Bologne; il fut, il devait être malheureux; la coquetterie, la méchanceté

d'une femme trop jeune et fort belle renouvelèrent pour lui les tortures d'Andrea del Sarto. A ces douleurs intimes se joignait la persécution incessante dont le harcelaient ses rivaux, Lanfranco tout le premier, furieux d'avoir à partager, sinon à céder, un terrain où il se croyait le seul maître, à Sant'Andrea della Valle : une haine inexpiable en était sortie, qui poursuivit le pauvre artiste jusqu'au tombeau.

Il était né pour la fresque, il le savait, et ne cessait de solliciter des travaux. Peu avant son mariage, il avait peint la *Vie de la Vierge* dans la



Phot. Alinari

Fig. 390. — La Chasse de Diane, par le Dominiquin.
(Galerie Borghèse, Rome.)

cathédrale de Fano; installé de nouveau à Rome, et pour toujours, du moins il le croyait, il obtint du cardinal Alessandro Montalto, au détriment de Giovanni Lanfranco, de diriger tout l'immense décor de la nouvelle église de Saint-André. Les réclamations de Lanfranco lui firent restituer la coupole, où il composa, dans la tradition de Corrège, un *Paradis* étincelant de fleurs et de draperies aériennes; cependant que le Dominiquin peignait, aux quatre pendentifs, les figures colossales des *Évangélistes*, inspirées des figures analogues de Corrège, mais plus nobles, plus expressives, et mêlées, dans leur suavité, d'un grandiose michelangélesque. Les Romains se passionnèrent pour cette rivalité de deux maîtres si différents; mais Lanfranco, malgré son habileté prodigieuse, ne sut pas convaincre le cardinal Montalto, qui confia au

Dominiquin les fresques de l'abside. Là, dans des encadrements de stucs blancs et dorés d'une richesse merveilleuse, le descendant de Raphaël glorifia l'apôtre en quatre tableaux d'une émouvante beauté : *Saint Jean-Baptiste montrant Jésus à Pierre et à André*, la *Vocation des deux Apôtres*, la *Flagellation de saint André*, *Saint André conduit au supplice* (fig. 591). Ce ne sont plus les Carrache et leur rhétorique, c'est bien Raphaël, le maître parfait des Chambres et des cartons de tapisseries, dont on retrouve ici la tradition et l'esprit, avec un souffle de la douceur corrégienne. Ces jeunes gens qui, de la barque amarrée au sol par un pêcheur, s'élancent avec tant de joie et de confiance vers le Christ qui les appelle, ce groupe des femmes qu'un soldat repousse, et cette belle figure du saint agenouillé devant la croix que dressent les bourreaux, et prononçant l'invocation si touchante que la liturgie nous a transmise, il y a là tout un art très pur, presque oublié, qui ressuscite et nous ravit. Déjà, en 1608, dans l'église de Saint-Grégoire au Cœlius, la *Flagellation de saint André*, que nous avons citée, montrait la première ébauche, un peu confuse encore, du groupe si classique des femmes et des enfants que le soldat repousse. A Sant'Andrea della Valle, il a simplifié et ennobli sa composition. Les six figures allégoriques de *Vertus*, toutes raphaélesques aussi, que le peintre a placées dans les intervalles des fenêtres, ne sont pas moins belles ni moins touchantes; et l'on ne peut comprendre que la cabale soulevée par Lanfranco et la clameur de scandale qui accueillit les peintures, lorsqu'elles furent découvertes (c'était vers 1635), aient failli un moment réussir et obtenir, sinon la destruction de ces chefs-d'œuvre, au moins leur retouche, on devine par quelle main. Cette incessante hostilité, si elle ne put aboutir dans l'instant même, parvint à épuiser peu à peu, par la colère et le dégoût, la belle ardeur du grand peintre; ne retrouvant plus auprès du pape la faveur qu'il était en droit d'espérer, le Dominiquin se lassa de solliciter des travaux. Il avait cependant pu peindre, pour les Capucins de Santa Maria della Concezione, une *Extase* et une *Mort de saint François*, qui furent longtemps célèbres, et, à Santa Maria della Vittoria (où Bernin devait placer sa *sainte Thérèse*), un *Saint Antoine recevant l'Enfant Jésus des mains de la Vierge*, qui fait songer à Van Dyck, avec une tendresse plus profonde, mais sans l'inimitable suavité de la couleur.

Le *Martyre de saint Sébastien*, de Santa Maria degli Angeli, de goût plus vénitien que les peintures précédentes, nous offre tout le désordre d'un beau drame; le *David*, la *Judith*, l'*Esther* et le *Salomon* de Saint-Sylvestre au Quirinal ont un charme un peu banal; enfin, les quatre *Vertus cardinales* de San Carlo ai Catinari reprennent, avec une expression et une sincérité moindres, les attitudes et les symboles des *Vertus* de Sant'Andrea.

Telles sont les œuvres romaines du Dominiquin. Il y faudrait joindre une foule de petits tableaux de chevalet, mythologies, scènes bibliques, paysages surtout (le Louvre en possède d'excellents), où il se montre le vrai précurseur et l'éducateur de notre Poussin. Il y faudrait joindre aussi les deux grands tableaux qu'il alla peindre à Bologne, la *Vierge du Rosaire* et le *Martyre de sainte Agnès*; il y a mis ses dernières complaisances d'artiste, à la veille de renoncer pour toujours, semblait-il, aux joies d'un



Phot. Alinari.

Fig. 391. — Saint André conduit au supplice, par le Dominiquin.
(Sant' Andrea della Valle, Rome.)

travail fécond et glorieux; car ses dernières années romaines furent toutes d'obscurité et de mélancolie, malgré le titre d'architecte du palais apostolique, qui lui avait été donné par Grégoire XV, et qu'il conserva sous Urbain VIII.

Une chance d'échapper à ses persécuteurs lui était fournie par le roi de Naples, qui l'invitait à décorer la chapelle du Trésor, dans l'église de Saint-Janvier. Il se rendit à Naples, mais pour y retrouver l'implacable Lanfranco et une cabale plus violente que jamais, montée par les peintres Ribera et Corenzio, cabale que la mort, peut-être violente, de l'infortuné, en 1641, ne suffit même point à apaiser, car ses ennemis n'eurent de cesse que les fresques de la chapelle du Trésor n'eussent été détruites, et le nouveau travail confié à Lanfranco.

En cette même année 1641 meurt un autre illustre élève des Carrache, le Guide, dont nous aurons à parler plus loin; son œuvre appartient entièrement au XVII[e] siècle; celle du Dominiquin, tout au contraire, par sa candeur et sa sincérité, semble garder un peu de l'âme d'autrefois, et nous ramener au temps de Raphaël et de Corrège. Ce grand et malheureux peintre, dans la marée montante des formules spirituelles et banales dont la pédagogie bolonaise va submerger l'Italie, nous a laissé les derniers exemples d'un art sincère, généreux et personnel, autant qu'il était possible à une époque où tout conspirait à entraver les élans du génie et du cœur; désormais l'enseignement des maîtres, savamment dosé, tiendra lieu de l'inspiration, et l'habileté seule aura la parole.

LA MINIATURE ET LE VITRAIL EN ITALIE PENDANT LA RENAISSANCE[1]

La miniature[2]. — Tandis qu'en France la miniature tient une place de tout à fait premier ordre dans l'histoire de la peinture presque jusqu'au commencement du XVI[e] siècle, en Italie elle n'est que d'une importance très secondaire, et l'on pourrait très bien écrire une histoire de la peinture italienne sans faire état des miniaturistes. Toutefois, à la cour des princes de Milan, de Ferrare, de Mantoue, de Florence, etc., les « librairies » étaient fournies de beaux manuscrits de caractère religieux ou profane, et, grâce aux recherches de quelques bibliographes patients et consciencieux, nous sommes très bien renseignés sur les bibliothèques de la plupart des villes dans lesquelles la Renaissance s'épanouit avec le plus de splendeur.

Si en France et en Flandre nous voyons des artistes tels que les Limbourg, les Beauneveu ou un Fouquet s'adonner à la miniature, en Italie ce sont, presque sans exception, d'habiles ouvriers qui s'occupent de l'illustration des livres, et leurs œuvres, si belles soient-elles, se distinguent plutôt par la finesse du travail, la perfection de la technique, que par la puissance de l'individualité artistique.

A Milan, nous rencontrons, à la fin du XIV[e] siècle, une œuvre importante, heureusement datée et signée par l'artiste, le missel écrit en 1394 et donné à l'église ducale Sant'Ambrogio par Gian Galeazzo Visconti. Le miniaturiste, Anovelo da Imbonate, n'est ni un grand dessinateur ni un grand coloriste, mais il arrive parfois à des effets décoratifs assez heu-

1. Il nous a paru utile de coordonner ici et de compléter, dans une étude d'ensemble sur la miniature et le vitrail en Italie pendant la Renaissance, les indications qu'on a déjà pu trouver éparses dans divers chapitres antérieurs.

2. Par M. Morton Bernath.

reux, comme par exemple dans la page entièrement enluminée du couronnement de Gian Galeazzo. Le travail d'Anovelo est absolument italien. Mais il y avait au commencement du xve siècle tout un groupe de miniaturistes qui travaillaient sous l'influence de l'art français. Une des plus importantes œuvres de ce genre est l'*Éloge funèbre* de Gian Galeazzo Visconti (Bibliothèque Nationale, ms. latin 5888), dont la page initiale contient une grande représentation du couronnement de ce prince dans le ciel par l'Enfant Jésus. Toute la composition est d'origine française. Un autre groupe assez intéressant de manuscrits est dû à l'atelier d'un enlumineur qui paraît avoir travaillé sous le patronage des Visconti à Milan. Les plus importantes des œuvres sorties de son atelier sont : les manuscrits ital. 151 (*Vitæ imperatorum*), 18 (*Dittamondo*), 2017 (*Dante*) de la Bibliothèque Nationale, le Pontifical (ms. n° 28 du catalogue de M. James) du Musée Fitzwilliam d'Oxford et un grand missel dans une collection privée de Paris (voir cat. CX de Boerner, Leipzig, n° 4). Tandis que les paysages de ce maître sont inspirés par des travaux français, ses figures sont nettement italiennes. Beaucoup plus importantes sont, dans l'Uffiziolo de Filippo Visconti (collection Landau-Finali à Florence), les pages enluminées par un miniaturiste anonyme inspiré par l'art des Grassi, Michelino da Besozzo et Zavattari. Ce sont de petits tableaux d'une délicatesse exquise avec quelques portraits habiles montrant un goût spécial pour le clair-obscur dans le modelé et un coloris très vif.



Phot. Bernath.
Fig. 592. — Miniature des poèmes bucoliques de Bonino Mombrizio. (Bibliothèque de Cobourg.)

Pendant la seconde moitié du xve siècle, la plupart des miniaturistes milanais subirent surtout l'influence de l'école de Mantegna, transmise peut-être par l'intermédiaire des enlumineurs de Ferrare. Un joli spécimen de ce genre, jusqu'ici ignoré par les historiens d'art, se trouve à la Bibliothèque de Cobourg, dans un recueil de poésies bucoliques du poète humaniste milanais Bonino Mombrizio. Ce charmant petit livre fut exécuté pour Francesco Sforza, dont nous retrouvons le portrait dans une des vignettes (fig. 592). L'artiste n'a employé qu'un petit nombre de couleurs; la plupart des illustrations ressemblent à des grisailles.

Un brillant exemple de ce que pouvaient produire les miniaturistes milanais vers la fin du xve siècle est le célèbre livre d'heures de la

duchesse Bone de Savoie, conservé au British Museum, dont la partie italienne fut exécutée vers 1490. L'ornementation est conçue dans le pur esprit de la Renaissance. Les miniatures proprement dites — portraits



Fig. 595. — Taddeo Crivelli : Miniature de la Bible de Borso d'Este, d'après le *Jahrbuch der kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserhauses*, XXI, Wien. F. Tempsky, Leipzig, G. Freytag, 1900.

(Collection de l'archiduc F.-F. d'Autriche-Este.)

des Évangélistes, scènes de la Passion et de la vie de la Vierge — se rattachent par leur style aux œuvres du miniaturiste Antonio da Monza, dont nous pouvons rappeler une splendide page provenant d'un missel exécuté

pour le pape Alexandre VI (1492-1503) conservée à l'Albertina de Vienne. Le dessin rappelle la manière de Borgognone. Quelques-unes des miniatures d'un splendide *Donatus* de la bibliothèque des princes Trivulzi à Milan furent attribuées, très arbitrairement et sans vraisemblance, au peintre Ambrogio de Predis, élève de Léonard de Vinci. Les miniatures en question se rattachent aux peintures du livre d'heures de Boue de Savoie. Le frère d'Ambrogio, Cristoforo de Predis, au contraire, était miniaturiste de profession et il semble avoir travaillé principalement pour la cour des Sforza. Il nous est connu par toute une série d'œuvres signées, comprises entre les années 1470-1480, parmi lesquelles le livre d'heures d'un membre de la maison Borromeo (Bibliothèque Ambrosienne à Milan) est la plus notable.



Fig. 594. — Miniature de Benedetto Bordone, d'après le *Bulletin* n° 2, année 1913, *de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures.*
(Bibliothèque de Gotha.)

Si de Milan nous passons à Ferrare, nous rencontrons d'abord un splendide groupe de livres enluminés entre 1450 et 1520 pour les membres de la famille ducale des Este. Heureusement les deux principaux artistes qui ont pris part à la décoration de ces livres nous sont connus par des œuvres signées. La Bible de Borso d'Este, dans la collection de l'archiduc François-Ferdinand d'Autriche-Este, fut exécutée de 1455 à 1462 sous la direction de Taddeo Crivelli, le plus important des miniaturistes employés par la cour des Este. Les deux premières pages du livre de la Genèse, richement décorées de dessins purement ornementaux, fleurs, rinceaux et médaillons, ainsi que plusieurs histoires de la Genèse, sont l'œuvre de Crivelli même (fig. 595). Il s'est formé sous l'influence de la peinture squarcionesque de l'école de Ferrare; son dessin et son modelé sont quelque peu secs, mais toujours corrects; il sait arranger avec beaucoup de goût les parties ornementales, dans lesquelles les médaillons à l'antique et les détails d'architecture jouent un rôle très important. Crivelli est un coloriste brillant; à ce point de vue, il ne fut jamais surpassé par aucun miniaturiste italien. Les collaborateurs et disciples de Crivelli,

Franco Russi, Giorgio Tedesco, Marco dell' Avogaro et Martino da Modena (œuvres signées dans la Bibliothèque municipale de Bologne et la « Secundogenitur-Bibliothek » de Dresde), travaillèrent dans le même style, sans atteindre à la perfection du maître. Les derniers chefs-d'œuvre de la miniature ferraraise sont le Bréviaire du duc Ercole I et le Missel du Cardinal Ippolito I, conservés dans la collection de l'archiduc François-Ferdinand d'Autriche-Este. Le premier de ces somptueux livres fut exécuté vers 1502, le second de 1503 à 1520; on y remarque déjà la décadence du style : une recherche exagérée des détails surchargés, un coloris moins pur et peu brillant.



Fig. 595. — Miniature de Liberale da Verona, d'après Herbert, *Illuminated Manuscripts*, London, Methuen and Cº, s. d.
(Libreria de la cathédrale de Sienne.)

Padoue a produit peu d'œuvres d'importance réelle. Dès le XIVᵉ siècle, c'est surtout dans l'illustration des livres de droit, des decrétales et des digestes, que les miniaturistes padouans ont déployé leur art. Quatre volumes de ce genre, imprimés sur parchemin par l'imprimeur Janson à Venise et enluminés par le Padouan Benedetto Bordone (environ 1480-1485), sont conservés dans la Bibliothèque de Gotha. Les miniatures couvrent des pages in-folio entières; elles portent jusqu'au moindre détail, même dans le coloris, le caractère de l'école de Mantegna (fig. 594). Bordone vécut et travailla jusque vers 1520-1530, mais ses productions tardives, comme les Évangiles de Sainte-Justine de Padoue (collection G. L. Holford à Londres), sont d'une faiblesse sénile.

Parmi les produits mantouans de l'époque prémantégnesque, nous croyons opportun de signaler un curieux manuscrit hébreu, les *Quatre ordres* de Rabbi Jacob Ben Asher, dans la bibliothèque Rossiana à Lainz, près de Vienne, écrit en 1436 et orné un peu plus tard de trois jolies miniatures par un artiste qui semble s'être formé à l'école de Pisanello. De tous les enlumineurs de l'Italie septentrionale, c'est Liberale da Verona (né en 1451), le grand peintre de tableaux d'autel de Vérone, qui jouit du plus grand renom; et avec raison, car ses miniatures, ornant les livres de chœur de la cathédrale de Sienne (fig. 595 et 596), où il a travaillé quelque temps, comptent parmi les chefs-d'œuvre les plus parfaits en cette branche de l'art. Son coloris est riche et délicat en même

temps; ses miniatures ont le caractère de tableaux. La partie ornementale des livres décorés par lui, de qualité plus inégale, révèle très souvent la main de simples apprentis. En dehors de Sienne, c'est surtout dans le Museo Civico de Vérone qu'on peut l'étudier. Girolamo dai Libri (1474-1556), plus jeune que Liberale, n'est pas moins fameux parmi les miniaturistes de Vérone. Le Museo Civico de Vérone conserve quelques livres de chœur ornés de ses miniatures. Le coloris de Girolamo est plus riche, plus harmonieux; ses compositions sont encore plus mantégnesques que celles de Liberale, mais, en général, elles ont moins de simplicité et de charme poétique. Girolamo da Cremona, qui travaillait à Sienne pour la cathédrale, de 1468 à 1475, se montre très apparenté aux deux maîtres de Vérone; seulement son dessin est quelque peu plus mou et son coloris plus lourd.



Phot. Alinari.
FIG. 596. — Miniature de Liberale da Verona.
(Libreria de la cathédrale de Sienne.)

A Venise, ce sont surtout les « ducali » que les miniaturistes du XVe siècle eurent à décorer. Un grand nombre de ces livres, d'un mérite artistique assez inégal, est conservé dans le musée Correr à Venise (*Commission* d'Agostino Barbarigo de 1485; *Mariegola* de la Scuola di San Stefano, etc.).

Parmi les nombreux manuscrits à peintures d'origine florentine du XVe siècle qui nous sont parvenus, un très petit nombre mérite de prendre place dans une Histoire de l'Art. Pendant la première moitié du siècle on peut observer dans ces miniatures un style profondément pénétré des traditions giottesques (livres de chœur de San Marco, Lectionnaire de Santa Maria del Fiore, en quatre volumes, conservé dans la Bibliothèque Laurentienne, enluminé en 1446-1448 par Bartolomeo et Giovanni di Antonio, etc.). Pendant la deuxième moitié du XVe siècle nous rencontrons deux enlumineurs florentins dont les œuvres méritent d'être comptées parmi les plus belles créations de cet art : Francesco d'Antonio del Cherico et Attavante degli Attavanti. Francesco d'Antonio nous est surtout connu par le beau *Plutarque* de la Bibliothèque Laurentienne à Florence (Plut. 65,26), signé par lui, et les deux antiphonaires de la même bibliothèque (Edili 148-151), exécutés en collaboration avec Zanobi di Benedetto Strozzi, peintre médiocre. Les figures des miniatures de Francesco nous rappellent l'art de l'Angelico, les ornements sont d'une grâce originale et le coloris est brillant. Le nom d'Attavante (1452 à 1517),

« prince des enlumineurs », est inséparablement lié à ceux des grands bibliophiles de son siècle, Mathias Corvin, Frédéric d'Urbin, Laurent de Médicis. Le premier de ses travaux qu'on peut dater paraît être le missel de Thomas James, évêque de Dol en Bretagne, conservé dans la Bibliothèque de la ville à Lyon (une page détachée, représentant la *Crucifixion* (fig. 597), se trouve au musée du Havre). Cette œuvre, une des plus belles de l'atelier du maître, porte la signature et la date, 1485. Attavante n'a pas exécuté toutes les miniatures contenues dans le livre, mais seulement les grandes scènes, comme le *Jugement dernier* et la *Crucifixion*; la plupart des illustrations sont l'œuvre des apprentis. Les compositions sont pour la plupart empruntées aux tableaux des peintres florentins de l'époque, et le caractère général de l'art d'Attavante rappelle beaucoup Verrocchio, Lorenzo di Credi et surtout Domenico Ghirlandajo; seulement il reste toujours inférieur à ces maîtres en ce qui concerne l'expression. Parmi les nombreux ouvrages exécutés par Attavante pour Mathias Corvin, il faut noter le magnifique missel du roi, pendant du missel de l'évêque James, conservé dans la Bibliothèque royale à Bruxelles (1485). D'une date postérieure sont deux antiphonaires de San Lorenzo, aujourd'hui dans le musée de la cathédrale de Florence (1508) et un graduel de la Bibliothèque Laurentienne (1505). Cette bibliothèque est particulièrement riche en œuvres du maître. Attavante domine l'art de l'enluminure à Florence pendant cinquante ans; on l'a imité sans cesse, sans atteindre sa perfection. Gherardo et Monte di Giovanni travaillèrent aussi pour Mathias Corvin.

En Ombrie, c'est surtout à Pérouse et à Urbin qu'on a produit de beaux livres enluminés. A Pérouse on trouve encore, dans la Bibliothèque de la ville, une magnifique série de livres choraux provenant de San Pietro et San Francesco. La plus grande partie des manuscrits enluminés, exécutés pour le prince bibliophile Frédéric d'Urbin, se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque du Vatican (fonds Urbinate). Dans ces œuvres on aperçoit l'influence prédominante de la grande peinture ombrienne de B. Caporali, Fiorenzo di Lorenzo et Pinturicchio d'une part, de Piero della Francesca et Melozzo da Forli de l'autre.

La fin de l'histoire de la miniature italienne à l'époque de la Renaissance est marquée par le nom illustre de Giulio Clovio (1498-1578). Originaire de Croatie, Clovio vécut toujours en Italie et se trouva à l'école des imitateurs de Raphaël et de Michel-Ange. Le dernier surtout a exercé une influence dominante sur son art. Malgré sa grande renommée et les éloges de Vasari, ses œuvres — Heures du British Museum (Add. 20927); Commentaire aux épîtres de saint Paul dans le Soane Museum, Londres; Lectionnaire Townley dans la Bibliothèque publique à New-York, etc., pour ne parler que des œuvres certaines — ne peuvent être considérées

que comme celles d'un habile technicien. On y chercherait en vain l'âme de l'artiste. On peut en dire autant de la plupart des œuvres de ses contemporains, souvent éblouissantes par la richesse de la décoration et



Phot. Bertaux.

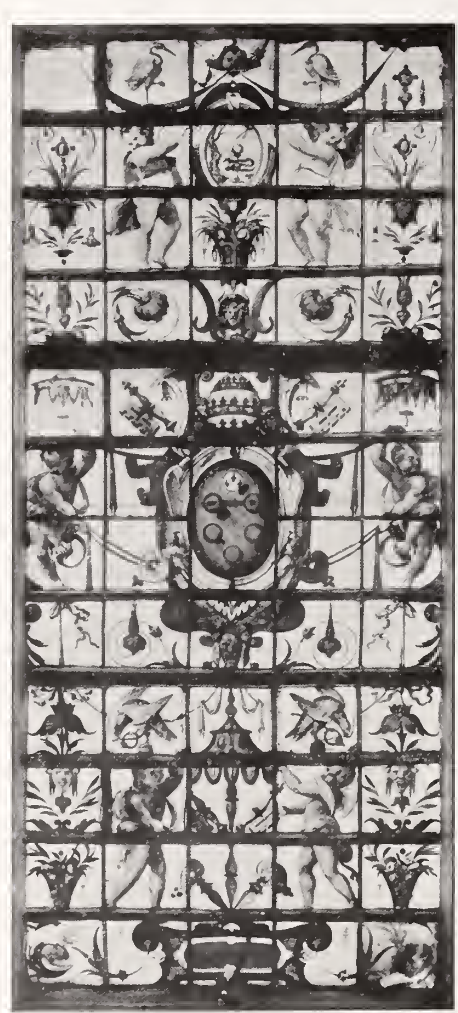
Fig. 397. — Attavante : Miniature du Missel de Thomas James.
(Musée du Havre.)

le luxe de l'exécution, mais froides et conventionnelles dans la composition et d'un mauvais goût dans le coloris et l'ornementation.

Le Vitrail[1]. — L'art du vitrail ne convient pas aux pays du soleil;

1. Par M. André Pératé.

les conditions de l'architecture italienne ne lui ont pas été favorables. Dans les hautes églises gothiques, il appelle la lumière, la condense et l'immatérialise; dans les basiliques de la Renaissance, il risque de contrarier le décor peint et sculpté. Aussi bien les vitraux gothiques italiens furent-ils toujours en très petit nombre, les plus beaux et les plus anciens étant ceux de Saint-François d'Assise, dont quelques-uns reproduisent des compositions de Giotto et de ses élèves, ainsi que de Simone Martini. Ceux du dôme de Milan ont été tellement restaurés et refaits, que l'étude en demeure assez difficile. Au XV[e] siècle, les vitraux, parfois composés par les meilleurs maîtres de la peinture, sont d'une matière merveilleusement colorée, et qui semble étinceler de pierreries : ainsi à Pérouse, la grande fenêtre du chœur de San Domenico, de 1441, attribuée à un certain Fra Bartolommeo, et conforme encore aux traditions gothiques; à Florence, au dôme, les *oculi* composés par Ghiberti, Donatello, Uccello, la rosace et les fenêtres de la chapelle de saint Zanobi, de Bernardo di Francesco; à Santa Croce, la rosace, avec une *Descente de croix*; à Sainte-Marie Nouvelle, les vitraux du chœur, par Alessandro Fiorentino (1492), et ceux de la chapelle Strozzi, par Filippino Lippi; à Bologne, les fenêtres de San Petronio, par Jacob d'Ulm, et d'autres par Lorenzo Costa; à Venise, la belle verrière du transept droit des SS. Giovanni e Paolo, attribuée à Bartolommeo Vivarini; à Lucques, tout le chœur et presque toute la nef de la cathédrale.



Phot. Alinari.
FIG. 598. — Vitrail de Jean d'Udine. (Bibliothèque Laurentienne, Florence.)

Raphaël et ses élèves n'ont pas négligé l'art du vitrail; mais il ne subsiste rien des verrières du Vatican; et, d'autre part, les vitraux que nous connaissons de Jean d'Udine, tels que ceux de la Bibliothèque Laurentienne de Florence (fig. 598), se composent de pures arabesques, d'un caractère charmant d'ailleurs, mais qui n'ont de valeur que comme parties d'un ensemble décoratif. A Arezzo, tout au contraire, un art

nouveau apparaît, qui nous a laissé les meilleurs ouvrages que l'on puisse voir en Italie, au temps de la Renaissance. C'est là que vient s'établir, après un long séjour à Rome, un artiste savant et ingénieux, qui cherche un nouvel accord entre le vitrail et la décoration murale, par la délicatesse et la légèreté des couleurs; le vitrail ainsi modifié ne lutte plus avec l'émail ou avec les pierreries; il a perdu son éloquence mystique et sa sublimité immatérielle; il se borne à continuer la peinture.



Phot. Alinari.

FIG. 599. — La Vocation de saint Mathieu, vitrail de Guillaume de Marcillat.
(Cathédrale d'Arezzo.)

Guillaume de Marcillat, improprement appelé Guillaume de Marseille, est un artiste français implanté en Italie. Né vers 1467, à La Châtre en Berry, il fit à Bourges son apprentissage de peintre verrier. Une aventure tragique le précipita au cloître : à la suite d'une rixe et d'un meurtre, il dut se réfugier chez les Frères Prêcheurs de Nevers, et il y prit l'habit de Saint-Dominique. Il concilia sa nouvelle vocation religieuse avec sa vocation d'artiste; l'ordre de Saint-Dominique, illustré par l'Angelico, ne pouvait qu'accueillir avec faveur un peintre. Or, en 1506, le pape Jules II, conviant tous les artistes au décor du Vatican, fit chercher des verriers en France. On lui désigna un peintre du nom de Claude, sans doute le maître de Guillaume, car il l'emmena avec lui comme aide et associé. A peine arrivé à Rome, maître Claude y mourut, et Guillaume conquit rapidement la faveur du pape, qui lui fit troquer son habit dominicain contre la robe de Saint-Benoît et lui octroya le prieuré de Saint-Thiébaud en Lorraine.

Les grands travaux du prieur de Marcillat au Vatican nous sont inconnus, tous les vitraux ayant été détruits en 1527, lors du sac de Rome, et leurs plombs fondus pour en fabriquer des balles; mais, à Sainte-Marie-du-Peuple, il y a deux verrières, dans le chœur, où est représentée la *Vie de la Vierge* en six tableaux que surmontent les *armes de Jules II*. L'esprit en est tout classique; on y sent que l'artiste a vécu dans la fréquentation de Bramante, de Raphaël et de Michel-Ange, qu'il est

devenu le disciple et l'ami de ces grands hommes; on le sent mieux encore dans les compositions plus importantes qui subsistent de Marcillat hors de Rome.

A partir de 1515, il nous reste un précieux document sur la vie et les travaux de notre artiste; ce sont les carnets où il inscrivait ses commandes, ses recettes et ses dépenses (ils ont été publiés par M. Mancini). Appelé à Cortone par Silvio Passerini, dataire de Léon X, il y a laissé, entre autres vitraux, ceux de la cathédrale (qui ont émigré à Londres et en Amérique); à Santa Maria del Calcinaio, la rosace d'entrée, avec une *Vierge de pitié* qui abrite sous son manteau Léon X, l'empereur Maximilien et l'évêque de Cortone François Soderini, et deux fenêtres du transept, avec un *saint Paul* et un *saint Sébastien*. Il fit encore, pendant les trois années qu'il passa à Cortone, trois verrières pour le dôme d'Arezzo, puis il retourna à Rome, et enfin, en 1520, alla se fixer à Arezzo. Il peignit alors dans le dôme les deux superbes verrières que l'on y voit encore, la *Vocation de saint Mathieu* et la *Résurrection de Lazare* (fig. 399 et 400), compositions d'une ordonnance majestueuse et d'un effet des plus harmonieux par la noblesse des architectures, le dessin michelangélesque des figures, la somptuosité des vêtements, où les rouges et les jaunes éclatants se combinent avec des bleus et des verts d'une douceur extrême; puis il entreprit de décorer à fresque la nef principale, et une partie des nefs latérales ; il y représenta, non sans médiocrité, des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament; sa vocation n'était évidemment point la peinture murale. Il y a de lui, dans le dôme d'Arezzo, d'autres vitraux qui valent les précédents : le *Christ chassant les vendeurs du Temple*, et *pardonnant à la femme adultère*; dans l'église de l'Annonciation, deux rosaces avec le *Mariage de la Vierge* et l'*Assomption*; dans celle de Saint-François, un chef-d'œuvre, la *Réception du saint par le pape entouré de ses cardinaux*. Tout cela, si l'on admet le principe du nouveau vitrail, si éloigné des splendeurs



Phot. Alinari

Fig. 400. — La Résurrection de Lazare, vitrail de Guillaume de Marcillat. (Cathédrale d'Arezzo.)

gothiques, mais assurément mieux adapté au décor italien, forme un ensemble qui n'est nullement négligeable dans l'histoire de l'art.

Il fit encore un bon nombre d'autres peintures sur verre; puis, sentant approcher la vieillesse et craignant la fatigue, se mit très sagement à cultiver son jardin; il mourut en 1529 et fut enseveli, selon son désir, aux Camaldules, dans les montagnes du Casentin. Il laissait quelques élèves, dont l'un, Pastorino de Sienne, fut son héritier : peintre verrier, mais surtout graveur en médailles et modeleur de cires coloriées; d'autres, Stagio Sassoli d'Arezzo, Maso Porro et Michelangelo Urbani de Cortone, Benedetto Spadari, nous sont à peine connus; Battista di Lorenzo Borro d'Arezzo a peint en 1546 deux grandes verrières pour la Badia de Florence.

BIBLIOGRAPHIE

I. LA PEINTURE ITALIENNE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIe SIÈCLE

Ouvrages généraux, déjà cités, de Rio, Burckhardt, Kraus, Müntz, Lafenestre et Richtenberger, Berenson, Molmenti; — Ch. Blanc, *Histoire des peintres de toutes les Écoles*; — Taine, *Voyage en Italie*; — Crowe and Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, nouv. éd., Londres, 1912; — Corrado Ricci, *Le Nord de l'Italie* (coll. *Ars una*); — Thieme und Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, 1910 et ann. suiv.

Documents dans Vasari, *Le Vite*, éd. Milanesi, t. V et suiv. ; — Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, Venise, 1648 ; — Borghini, *Il riposo*, Florence, 1730; — Boschini, *Le ricche minere*, Venise, 1674; — Zannandreis, *Le vite dei pittori.... veronesi*, éd. Biadego, Vérone, 1891 ; — Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Milan, 1585; *Idea del tempio della pittura*, Milan, 1590; — Armenini, *De' veri precetti della pittura libri tre*, Ravenne, 1587; — F. Zuccaro, *Idea de' pittori, scultori ed architetti*, Turin, 1607; — Baglione, *Vite de' pittori...*, Rome, 1642; — Bellori, *Le vite dei pittori....*, Rome, 1672; — Baldinucci, *Notizie de' professori di disegno da Cimabue in quà*, Florence, 1681-1728; — Bottari, *Lett. pittoriche*, Rome, 1757-1775.

L'École de Brescia : Henry Marcel, *Giambattista Moroni, peintre de portraits* (*L'Art et les Artistes*, juin 1906); *Alessandro Moretto* (*ibid.*, février 1911).

Véronèse : art. *Caliari*, de Hadeln, dans *Allgemeines Lexikon* de Thieme; — Armand Baschet, *Paul Véronèse devant le Saint-Office*, Orléans, 1880; — Dejob, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, Paris, 1884; — Pietro Caliari, *Paolo Veronese*, Rome, 1888; — Yriarte, *Paul Véronèse*, Paris, 1888; *Paul Véronèse au Palais ducal de Venise* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1891); — Paul Lefort, *Les peintures de Véronèse au Musée de Madrid* (*ibid.*, 1890); — Meissner, *Paolo Veronese*, Bielefeld, 1897; — A. Bell, *Paolo Veronese*, Londres, 1905.

Tintoret : Ridolfi, *Vita di Giacomo Robusti detto il Tintoretto, celebre pittore Veneziano*, Venise, 1642; — Th. Gautier, *Voyage en Italie*; — Ruskin, *Stones of Venice*, *Modern Painters*; — H. Thode, *Tintoretto*, Bielefeld, 1901; — Stoughton Holborn, *Jacopo Robusti called Tintoretto*, Londres, 1903; — Evelyn March Phillipps, *Tintoretto*, Londres, 1911; — G. Soulier, *Le Tintoret*, Paris, s. d. (1912).

Le Parmesan, Primatice, etc. : Affò, *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola, detto il Parmigianino*, Parme, 1784; — L. Dimier, *Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des rois de France*, Paris, 1900 ; — Tiraboschi, *Notizie de' pittori... di Modena*, Modène, 1786; — Reiset, *Niccolò dell'Abate* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1859); — Art. John Rusconi, *Le Studio de François Ier de Médicis au Palazzo Vecchio* (*Les Arts*, février 1911); — *Illustri fatti farnesiani coloriti nel real palazzo di Caprarola.... incisi in rame da* G. Gasparo de Prenner, Rome, 1748; — C. Ricci, *La Pinacoteca di Brera*, Bergame, 1907.

Les peintres bolonais : Romain Rolland, *La Décadence de la peinture italienne* (*Revue de Paris*, janvier 1896); — Schmerber, *Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert*, Strasbourg, 1906; — Marcel Reymond, *De Michel-Ange à Tiepolo*, Paris, 1912; — Henry Lemonnier, *L'Art moderne* (1500-1800), Paris, 1912; — Malvasia, *Felsina pittrice, vite de' pittori*

bolognesi, Bologne, 1678; — GABRIEL ROUCHÈS, *La Peinture bolonaise à la fin du* XVI[e] *siècle (1575-1619). Les Carrache*, Paris, 1913 (les pages qui précèdent doivent beaucoup à cet important et tout récent travail); — art. *Carracci*, de HUGO SCHMERBER, dans *Allgemeines Lexikon* de Thieme; — F. DE NAVENNE, *Annibal Carrache et le cardinal Odoardo Farnèse* (*Revue des Deux-Mondes*, 1[er] mars 1900); — H. TIETZE, *Annibale Caraccis Galerie im Palazzo-Farnese und seine römische Werkstätte* (*Jahrbuch der Kunsth. Sammlungen. des allt. Kaiserhauses*, Vienne, XXVI, 1906); — BOURDON et VIBERT, *Le Palais Farnèse, d'après l'inventaire de 1653* (*Mélanges d'archéologie et d'histoire*, janvier-juillet 1909; — art. *Caravaggio*, de HANS FOSSE, dans *Allgemeines Lexikon* de THIEME; — KALLAB, *Caravaggio* (*Jahrbuch der Kunsth. Sammlungen des allt. Kaiserhauses*, Vienne, XXVI, 1906); — MAINDRON, *Le portrait d'Alof de Wignacourt au Louvre* (*Revue de l'art ancien et moderne*, oct. et nov. 1908); — LIONELLO VENTURI, *Studii su Michelangelo da Caravaggio* (*L'Arte*, XIII, 1910, p. 191 et suiv., 268 et suiv.); — MONTÉGUT, *Les fruits tardifs de l'Italie: le Dominiquin* (*Revue des Deux-Mondes*, 1870, t. IV); — LUIGI SERRA, *Domenico Zampieri, detto il Domenichino*, Rome, 1909.

2. LA MINIATURE

Généralités. — BRADLEY, *Dictionary of Miniaturists*, 1887-1889; — DELISLE, *Cabinet des mss.*, 1868-1881; — THIEME, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (articles de P. d'Ancona, L. Baer, J.-A. Herbert, M. Bernath, etc.); — VENTURI, *Storia dell' arte italiana*, 1901 sqq.; — BEISSEL, *Vaticanische Miniaturen*, 1893; — WICKHOFF, etc., *Beschreibendes Verzeichniss der illuminierten Handschriften Oesterreichs* (surtout vol. I, *Tirol*, par Hermann, et vol. V, *la Rossiana*, par Tietze); — G. F. WARNER, *British Museum, Reprod. from illumin. Manuscripts*, 3 séries, 1907 sqq.; — *Illumin. Manuscripts in the Brit. Mus.*, 1899 sqq.; — *Burlington Fine Arts Club, Catal. of the Exhibition of illumin. Manuscripts*, 1908; — CARTA, CIPOLLA et FRATI, *Atlante paleogr. artistico*, 1899; — DOREZ, *Les Manuscrits à peintures du duc de Leicester*, 1908; — MILANESI, *Storia della miniatura italiana* (1850, de l'édition Lemonnier de Vasari); — H. Y. THOMPSON, *Illustrations of 100 Mss*, 1907 sqq.; — A. de HEVESY, *Les miniaturistes de Mathias Corvin* (*Revue de l'Art chrétien*, 1911, I-2); — HERBERT, *Illuminated Manuscripts*, 1911; — *Katalog der Miniaturenausstellung* 1902 (Vienne); — BEER, *Die Wiener Miniaturenausstellung* (*Kunst und Kunsthandwerk*, V); — NEUWIRTH, *Italienische Bilderhandschriften in Oesterreichischen Bibliotheken* (*Repert. f. Kunstwiss.*, 1886); — WOLTMANN et WOERMANN, *Gesch. d. Malerei* (nouv. éd. de Bernath, sous presse); — *La Bibliofilia*, périod. éd. par Olschki, Florence; — LEIDINGER, *Veeichn. d. wichtigsten Miniaturhandschr. d. Bibl. München*, 1912; — M. RHODES JAMES, *Cat. des mss. des collèges et musées d'Oxford*; — BERNATH, *Notes sur qq. mss à peintures*, I, II (*Bull. de la Soc. franç. de repr. de mss à peintures*, 1912, 1913).

Ferrare. — P. D'ANCONA, *La miniatura ferrarese nel fondo urbinate della Vaticana* (*L'Arte*, 1910, p. 353 sqq.); — HERMANN, *Le min. ferraresi della bibl. Vaticana* (*L'Arte*, 1900, p. 341 sqq.); — GRUYER, *L'Art ferrarais*, 1897; — HERMANN, *Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara* (*Jahrbuch* de Vienne, XXI, 1900, p. 117 sqq.); — G. BERTONI, *La Biblioteca estense*, 1903.

Lombardie. — CARTA, *Codici, corali, etc. miniati della Bibl. Nazionale di Milano*, 1895; — BELTRAMI, *L'Arte nei arredi sacri della Lombardia: Il Libro d'Ore Borromeo*, 1896; — G. F. WARNER, *Sforza Book of Hours*, 1894; — G. BISCARO, *Intorno a Cristoforo Preda* (*Archiv. stor. lombardo*, 1910, p. 223 sqq.); — TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, 1910; — MONGERI, *L'arte del Minio nel ducato di Milano dal secolo XIII al XVI. Appunti tratti dalle memorie postume del marchese Gerolamo D'Adda* (*Arch. stor. lombardo*, 1885); — L. BELTRAMI, *Miniature Sforzesche di Cristoforo Preda* (*Rass. d'Arte*, 1901, p. 28 sqq.).

Venise. — TESTI, *Stor. della pitt. veneziana*, I, 1910.

Florence. — MARCHESE, *S. Marco, convento dei padri predicatori in Firenze*, 1853; — RONDONI, *Guida del Museo fiorentino di S. Marco*, 1872; — BERTAUX et BIROT, *Le Missel de Thomas James* (*Rev. de l'art anc. et mod.*, XX, 1906, p. 129 sqq.); — MÜNTZ, *Le Missel de Mathias Corvin* (Attavante), (*Gaz. archeol.*, 1883, p. 116 sqq.).

Naples. — MAZZATINTI, *La biblioteca dei re d'Aragonia a Napoli*, 1897; — ROLFS, *Gesch. der Malerei Neapels*, 1910; — HERMANN, *Miniaturhandschriften aus der Bibl. des Herzogs Andrea Matteo III Acquaviva* (*Jahrbuch* de Vienne, XIX, 1898, p. 147 sqq.).

Ombrie. — SERAFINI, *Studi su la miniatura umbra* (*L'Arte*, 1912); — BOMBE, *Geschichte der Peruginer Malerei*, 1913.

3. LE VITRAIL

VASARI, *Le Vite*, éd. MILANESI, tome IV, 417-430; — BURCKHARDT, *Le Cicérone*; — MÜNTZ, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, tome III, p. 721 et suiv.; — VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, vol. V; — GIROLAMO MANCINI, *Guglielmo de Marcillat francese, insuperato pittore sul vetro*, Florence, 1909; — ANGE MORETTI, *Résumé de la monographie de M. Jérôme Mancini* (*ibid.*, 1909).

CHAPITRE XII

LA SCULPTURE EN ITALIE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIᴱ SIÈCLE ET AU DÉBUT DU XVIIᴱ [1]

Le rayonnement de la gloire de Michel-Ange absorbe la personnalité de tous ceux qui travaillèrent durant les années que son grand nom remplit. Il avait imposé à la sculpture sa marque impérieuse; quelles que soient leurs origines, tous les tailleurs de marbre de la seconde moitié du xvie siècle retombent sous l'influence du maître inévitable. Et cette influence, c'est du dehors qu'ils la subissent, en l'accommodant à la mesure de leur moindre génie, en l'adaptant à la rhétorique de l'académisme naissant.

Faire du corps humain, de son organisme, du jeu de ses muscles, des arabesques de ses membres tendus ou arrondis dans une action violente ou emphatique, le thème plastique par excellence : tel va être désormais, semble-t-il, tout l'effort de l'imagination et de la science, du lyrisme et de la volonté des sculpteurs. Et, quelle qu'ait pu être la diversité originelle des tempéraments, l'impression totale de tant d'œuvres conçues et exécutées sous cette discipline reste pour l'esprit d'une grandiloquente et assez vaine monotonie.

Et pourtant, la part de ces artistes n'est pas négligeable dans l'histoire de l'art. Ils furent vraiment, entre les maîtres de la pure Renaissance et ceux du xviie siècle, les ouvriers, les initiateurs de l'art classique moderne. S'ils n'ajoutèrent au répertoire des formes expressives ou de la beauté aucun chef-d'œuvre nouveau, ils n'en furent pas moins les instaurateurs

1. Par M. André Michel. Voir tome IV, p. 71 à 244.

d'un art décoratif qui allait s'imposer à l'Europe moderne et trouver au service de la monarchie française son expression la plus harmonieuse et la plus noble.

C'est à ce point de vue surtout qu'il importe de les étudier. Si l'on cédait à la tentation d'entrer dans le détail biographique de leur vie, il serait trop facile de multiplier les anecdotes tour à tour romanesques, comiques ou tragiques. Un Benvenuto Cellini, un Baccio Bandinelli, un Leone Leoni, pour n'en pas citer d'autres, ont alimenté abondamment la chronique littéraire. Nous ne retiendrons ici que ce qui peut servir à l'intelligence de leurs œuvres.

CONTEMPORAINS DE MICHEL-ANGE

TRIBOLO. — Dans la génération un peu sacrifiée des contemporains de Michel-Ange, disparus avant lui, plusieurs, on l'a vu, furent appelés à l'étranger. F. Rustici (1474-1554), élève de Léonard, après avoir fait pour la porte Nord du Baptistère la *Prédication de saint Jean Baptiste*, partit dès 1528 pour la France où il mourut en 1554, sans y avoir rempli le rôle qui lui semblait réservé dans sa patrie; Benedetto da Rovezzano (1474-1556), qui — dans les tombeaux de Pietro Soderini et de Bindo Altoviti, avec leur décoration de têtes de morts et de serpents enroulés, et dans la châsse de saint Gualbert, avec ses bas-reliefs légendaires et ses ornements d'église traités à la manière des frises antiques, — avait donné à Florence les seuls monuments funéraires importants qu'elle dut voir s'élever entre la mort de Savonarole et le tombeau des Médicis, émigra en Angleterre.... Un maître de second plan, si l'on n'examine que la valeur intrinsèque de chacune de ses œuvres, dont l'importance pourtant fut grande au point de vue de la formation de cet art décoratif qui fut la tâche essentielle de ses continuateurs, Niccolo Pericoli, plus connu sous le sobriquet de Tribolo (1485-1550), mérite d'être ici nommé.

Nous l'avons déjà rencontré à Loretto, occupé avec Andrea Sansovino, son maître. Une statue de saint Jacques, au Dôme de Florence, la suite des bas-reliefs qu'il exécuta, vers 1525, pour la décoration des portes de San Petronio à Bologne, montrent comment, aux influences de son premier maître, vint s'ajouter celle de Michel-Ange. A Rome, il travailla au tombeau d'Adrien VI, inspiré de ceux de Sansovino à Santa Maria del Popolo, et où il eut plusieurs collaborateurs : Peruzzi pour l'architecture, Michel Angelo Sanese pour la sculpture. On a vu la rapide fortune du thème de la statue funéraire accoudée que des sculpteurs italiens allaient porter jusqu'à Cracovie (tombeaux de l'évêque Tomickiecki à la cathé-

drale de Cracovie (1555), du jurisconsulte Giov. Balt. Malavolta à Saint-Jacques-Majeur de Bologne (1555) et toute une série de tombeaux de professeurs et juristes bolonais, le coude appuyé sur des piles d'*in-folios* et feuilletant un livre).

Mais c'est comme décorateur que Tribolo joua bientôt un rôle qu'il serait plus facile de définir si la plupart de ses œuvres n'avaient aujourd'hui disparu. Improvisées à la demande du duc Cosme I[er] pour les entrées solennelles, les mariages et les baptêmes, décors essentiellement provisoires de fêtes éphémères, les inventions de Tribolo n'ont pas survécu aux circonstances qui les suscitèrent. Il reste pourtant, aux portes de Florence, un témoignage durable et significatif de son talent. C'est sous sa direction que fut créé le jardin Boboli, qu'après lui Buontalenti et Jean de Boulogne devaient continuer ; c'est lui également qui commença d'aménager les jardins de la villa Pratolino et de la villa di Castello. Or cet art des jardins classiques, dont Bramante avait, au Vatican, inauguré ou ébauché le style, — que, en 1549, la villa d'Este, à Tivoli, avec ses perspectives d'allées, de terrasses étagées, de pièces d'eau et de statues, devait porter à sa plus haute expression, — que Vignola, à son tour, à la Villa Madame, aux Orti Farnesiani sur le Palatin (si malheureusement détruits), à la Villa Lante, près de Viterbe (aménagée pour les évêques Ridolfi et Gambara en 1564, achevée par Peretti en 1588), devait reprendre et formuler avec une si nette intelligence des conditions du genre et de la mise en valeur des beautés naturelles, — c'est, au point de vue de la composition, de l'aménagement symétrique et panoramique des grandes



Phot. Brogi

FIG. 401. — Fontaine, Villa Lante, Bagnaia, près Viterbe. (Attribué à Vignola).

masses architecturales, végétales et plastiques, l'invention suprême de ce temps. Tous les sculpteurs contemporains, en attendant ou avec Jean de Boulogne, auront à y collaborer ; et telle de leurs œuvres qui, prise en soi, n'inspirerait qu'indifférence ou ennui, retrouve dans l'ensemble pour



Phot. Alinari

Fig. 402. — Fontaine d'Hercule, Villa di Castello (Florence), par Tribolo. (Le groupe supérieur est de Bartolomeo Ammanati.)

lequel elle fut conçue et dont elle contribue à marquer et à accentuer le rythme, sa véritable valeur.

Tribolo avait rencontré à Florence ce Giovanni della Palla que François Ier avait spécialement chargé de ses achats d'œuvres d'art en Italie ; c'est à sa demande qu'il aurait sculpté la disgracieuse statue de la *Nature* aux cent mamelles, aujourd'hui conservée au Musée du

Louvre, imitation à la fois insignifiante et lourde d'œuvres de la décadence antique, qui n'ajoute assurément rien à sa gloire. La mort le prit au moment où il achevait de dessiner, à la demande de la duchesse Éléonore de Tolède, femme de Cosme Ier, les jardins Boboli, derrière le palais Pitti.

Benvenuto Cellini. — Parmi les sculpteurs qui, pendant le règne de Cosme I[er] et celui de son fils le grand-duc François, travaillèrent à Florence, aucun n'a fait autant de bruit dans le monde que l'amusant et insupportable Benvenuto Cellini. On sait assez qu'il a été le propre héraut de sa gloire, et son autobiographie reste, en même temps qu'un monument de vantardise, un document précieux pour l'histoire de son temps. Nous n'avons à considérer ici, — l'orfèvre ayant été déjà étudié (V. tome V, p. 457-459), — que le sculpteur et plus spécialement le sculpteur florentin, car nous avons rencontré à la cour de François I[er] l'auteur de la Nymphe de Fontainebleau (V. tome IV, p. 647-648). Or, comme statuaire, l'œuvre de Benvenuto, en Italie, se compose surtout de trois figures, le fameux *Persée* de la Loggia, les bustes de *Cosme I[er]* et de *Bindo Altoviti*. C'est à son retour de France que Cellini reçut, de la bouche même du duc Cosme, la commande du *Persée*, destiné à orner une des arcades de la Loggia. « En entendant ces paroles, a-t-il écrit dans son *Traité d'orfèvrerie*, je fus saisi d'une noble ambition et pensai en moi-même : mon travail se trouvera entre l'œuvre de Donatello et celle de Michel-Ange, deux maîtres qui ont surpassé tous les anciens. Que puis-je souhaiter de plus que d'être admis en pareille compagnie? Je me mis alors avec grande joie et ardeur à faire un petit modèle du *Persée* ; et lorsque je le montrai à son Excellence le duc il me dit



Phot. Brogi.

Fig. 405. — Grand Bassin de la Villa Lante. Bagnaia, près Viterbe.



Phot. Brogi.

FIG. 404. — Grotte de la Villa di Castello, par Tribolo.

émerveillé : « Si la statue est aussi bien réussie que ton modèle, « l'œuvre sortie de tes « mains sera plus belle « qu'aucune de celles qui « ornent la place de la Seigneurie ». Également ému par ce que j'avais fait et par ce dont je me sentais capable, je répondis : « Excellent prince, « je vous jure que la statue sera trois fois plus « belle que le modèle. »

Il serait trop long et il est d'ailleurs inutile de refaire le récit pathétique et si abondamment exploité de la fonte de ce *Persée*. Quand la statue fut découverte sur le socle précieux, que Cellini avait ciselé en orfèvre plus encore que conçu et taillé en sculpteur, le succès fut universel. Et, quelque critique que l'on ait faite et que l'on puisse faire sur l'excès du détail anecdotique dans le traitement de la forme, sur le défaut de proportion entre le torse et les jambes, l'œuvre en somme n'a rien perdu de sa popularité ; elle se dresse au cœur de la vieille Florence, protégée, semble-t-il, par l'inscription menaçante que Cellini grava sur le socle : « *Te, fili, si quis læserit, ultor ero...* », comme un témoin infi-



Phot. Brogi

FIG. 405. — Bas-relief de bronze encastré dans le socle du Persée, par Benvenuto Cellini.

niment précieux de cette élégance florentine, toujours vivante et persuasive, même au moment où, sous les surcharges d'un goût moins pur, elle allait perdre sa fière sobriété.

Des deux bustes de Cosme et de Bindo Altoviti, le dernier est le meilleur parce que le plus simple. Michel-Ange l'avait approuvé : « *io n' ebbi piacere* », avait-il écrit sans insister davantage. Et voici comment Benvenuto paraphrase ce satisfecit. Il fait d'abord dire à Bindo par Michel-Ange : « Quel est donc le maître qui vous a sculpté aussi bien et d'aussi belle manière? Sachez que ce buste me plaît autant et plus que tout ce qu'ont fait les anciens »; puis, il place dans la bouche du maître, ce compliment qui lui aurait été personnellement adressé : « Mon Benvenuto, je vous connaissais depuis longtemps pour le meilleur orfèvre qui ait jamais paru. Je sais maintenant que le sculpteur égale en vous l'orfèvre. »

C'est au chapitre consacré à l'histoire de l'art en Espagne qu'il sera question d'un maître contemporain de Cellini : Leone Leoni d'Arezzo (1509-1590). Il travailla d'abord à Milan, et l'on a vu déjà quelle place il occupa parmi les médailleurs et graveurs du XVIe siècle (V. tome IV, p. 164-165, fig. 124). Il reste de lui, à la cathédrale de Milan, un tombeau de Giovanni Giacomo Médicis (marquis de Marignan), frère de de Pie IV, qui, avec ses figures de bronze et sa luxuriante décoration de marbre, suffirait à prouver la rare qualité de son talent. Il eut le don d'allier à un vif sentiment de la vie individuelle, dont témoignent ses statues iconiques, celui des belles attitudes.

Dans la tombe du marquis de Marignan, dont on dit que Michel-Ange aurait revu les dessins et où se fait sentir en tout cas l'influence de son style, les figures allégoriques qui entourent la statue du guerrier, et cette statue elle-même, peuvent compter parmi les plus beaux bronzes du temps. Le fils de Leone, Pompeo Leoni, qui vécut jusqu'en 1610, fut le très fidèle collaborateur et continuateur de son père. Mais son œuvre, comme l'œuvre paternelle, est tout entière en Espagne.

Raphael da Montelupo et fra Giovanni Montorsoli. — On réserve généralement le nom d'élèves de Michel-Ange à deux sculpteurs plus spécialement associés à quelques-uns de ses grands travaux : Raphaël da Montelupo (1505-1567) et Montorsoli (1507-1565).

A vrai dire, ni l'un ni l'autre ne furent proprement les « élèves » de Michel-Ange, et en réalité, Michel-Ange n'eut pas d'*élève*. Mais le choix qu'il fit d'eux pour ses collaborateurs établit en effet un lien plus intime et plus direct entre eux. C'est chez un orfèvre, le père de Baccio Bandinelli lui-même, que Raphaël da Montelupo fit son apprentissage. Dans les notes autobiographiques qu'il avait entrepris de rédiger et que malheureusement il n'a pas complétées, il a laissé un croquis anecdotique assez

amusant et pris sur le vif de ce qu'était encore, en ses jeunes années, la condition des apprentis artistes, avant l'établissement du professorat académique. « Il arriva un jour, écrit-il, que le maître me faisait réchauffer et remettre au feu certaines boucles d'or qu'on travaillait pour le duc Laurent de Médicis, duc d'Urbin. Le maître les battait sur l'enclume, et pendant qu'il battait l'une, moi, je tenais l'autre au feu, et comme il parlait pendant ce temps avec un ami, ne s'apercevant pas que j'avais enlevé la froide et placé devant lui la chaude, il se brûla les deux doigts dont il la serra. Aussitôt, criant et sautant à travers la boutique, il voulait m'étriller, et moi fuyant deçà et delà, je fis si bien qu'il ne put me saisir; mais lorsque vint l'heure d'aller prendre le repas, et comme je passais par le guichet à côté duquel était le maître, il me prit par les cheveux et me donna une paire de taloches.... » Et c'est ainsi que Raphaël da Montelupo quitta la boutique de l'orfèvre pour entrer dans celle de son père qui était tailleur de marbre et avait à ce moment l'entreprise d'une grande sépulture pour l'évêque Pandolfini. Il y apprit le maniement du ciseau et, entre temps, alla dessiner aux Carmes, à Santa Maria Novella, à l'Annunziata. A l'en croire, il devint rapidement aussi habile que son camarade Simone Mosca, le charmant maître ornemaniste avec lequel il collabora souvent.

L'avènement de Clément VII, un Médicis, fut pour les artistes un événement plein d'espérances. On n'entendait parler à Rome que des travaux de sculpture et de peinture qu'on allait entreprendre; après le règne d'Adrien VI, c'était comme une reprise de la Renaissance. C'est alors que Raphaël da Montelupo entre en rapport avec Lorenzo di Ludovico Lotto, plus connu sous le surnom de Lorenzetto, l'auteur du *Jonas* dont Raphaël avait fourni l'esquisse pour la chapelle Chigi à Sainte-Marie-du-Peuple, et qui reste, pour la pureté du style, une des plus charmantes figures de ce temps. Lorenzetto essaya d'abord son nouvel apprenti en lui faisant exécuter quelques plis des draperies d'une madone qui devait être placée (et qui est encore aujourd'hui) sur le tombeau de Raphaël dans la rotonde du Panthéon, puis il lui confia l'achèvement d'une figure du prophète *Élie*, en pendant au *Jonas* de la chapelle Chigi; mais le prophète et la madone sont de qualité singulièrement inférieure au *Jonas*. Clément VII portait un grand intérêt aux travaux de la Santa Casa de Lorette, et Raphaël da Montelupo eut à y terminer, comme nous l'avons vu (V. tome IV, p. 218), plusieurs des bas-reliefs commencés par Sansovino : le *Mariage de la Vierge*, l'*Assomption*, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*. C'est à son retour à Florence que Michel-Ange se l'attacha et lui fit faire, pour la sacristie de Saint-Laurent, la statue de *saint Damien*, en même temps qu'il chargeait Montorsoli de l'exécution du *saint Cosme*.

Sa part de collaboration à l'achèvement du tombeau de Jules II ne

tint malheureusement pas ce que son maître en avait espéré. Soit que les modèles fournis par Michel-Ange ne fussent que de trop insuffisantes indications, soit que Montelupo, malade, fût incapable de s'égaler à la tâche proposée, les statues de *Lia* et de *Rachel*, d'un *prophète* et d'une *sibylle*, qui devaient compléter la décoration de cette tragique sépulture, sont d'une insignifiance qui explique les amers reproches que Michel-Ange ne lui ménagea pas. Il faut bien dire d'ailleurs que, soit au tombeau de Léon X dont il eut à sculpter la figure centrale, soit au château Saint-Ange dont il était devenu l'architecte et où il exécuta la décoration d'un grand nombre de cheminées et une figure d'ange destinée à couronner l'édifice (déposée aujourd'hui dans une niche du grand escalier), il ne montra qu'une habileté toujours assez banale. Le tombeau de Léon X, à Santa Maria sopra Minerva, est conçu, selon la formule alors généralement adoptée, comme un arc de triomphe plaqué sur la muraille. Dans une niche centrale, plus large et plus haute, la statue du pape est assise. Debout à ses côtés, comme pour lui faire cortège, deux Apôtres occupent les niches latérales; au-dessus de l'architrave, soutenue par quatre colonnes corinthiennes, trois bas-reliefs sont sculptés, comme les Apôtres, par Baccio Bandinelli. Au centre, c'est la *Réception par le Pape du roi François Ier*, et, sur les côtés, deux épisodes de la vie des saints Pierre et Paul. Le chef-d'œuvre de Raphaël da Montelupo, s'il est permis



Phot. Armoni Raffaelli

Fig. 406. — L'Adoration des Mages (grand autel de la cathédrale d'Orvieto), par Raphaël da Montelupo et Simone Mosca.

d'employer ce mot, serait encore le grand autel de la cathédrale d'Orvieto, dont, en ses dernières années, il était devenu l'architecte et l'inspecteur général. C'est lui qui sculpta l'*Adoration des Mages*, où l'on retrouve quelques réminiscences de celle de Loretto, tandis que Simone Mosca, son ami, qui, dans la chapelle de Santa Maria della Pace à Rome, avait laissé tant d'exquis chefs-d'œuvre d'ornementation délicate et légère, exécutait pour l'encadrement de ce bas-relief monumental une somptueuse décoration de marbre. Les deux amis moururent à Orvieto et furent déposés dans la même tombe, « *qui, in vita, conjunctissimi fuerunt in morte* ».

L'autre *élève* de Michel-Ange, le collaborateur de Montelupo à Saint-Laurent, Montorsoli (1507-1563), prit, après son entrée dans l'ordre des Servites, le nom de Fra Giovanni Angiolo. Il avait été, en ses jeunes années, employé dans les carrières de Fiesole, où Andrea Ferrucci (mort en 1526) l'avait remarqué et, pendant trois ans, l'avait eu comme apprenti. C'est après un séjour à Rome, où il fut employé à la fabrique de Saint-Pierre, et à Volterra, où il travailla à la sépulture de Raphaël Maffi, que Michel-Ange le fit venir à Florence et lui confia, pour la sacristie de Saint-Laurent, les travaux dont nous avons parlé.

Au milieu des troubles qui suivirent le siège de Florence, Montorsoli chercha un refuge dans la corporation des Servites, mais, bientôt, sur les conseils de Michel-Ange, le pape Clément VII le demanda au général de l'Ordre, pour utiliser ses talents de sculpteur. Et l'on ne se douterait guère, à la qualité de ses travaux, qu'un moine en fût l'auteur. Le cardinal de Tournon, qui le connut à Rome, l'embaucha au service du roi de France; mais il ne semble pas que Montorsoli ait trouvé à la Cour de François Ier ce qu'il y attendait, car, après avoir, sur la recommandation du cardinal Hippolyte de Médicis, obtenu la commande de quatre statues, dont il ne reste aucune trace, il repartit aussitôt. Des pérégrinations successives le conduisirent de Lyon à Gênes, à Venise, à Padoue, à Vérone, à Mantoue, à Ferrare, à Bologne et à Arezzo; il revint à Florence pour prendre part aux travaux suscités par l'entrée triomphale de Charles-Quint et il exécuta, pour le pont de la Trinité, les statues qui, au dire de Vasari, furent son principal titre de gloire.

A Naples, où les ateliers de Girolamo da Santa Croce (1502-1537) et de son rival Giovanni da Nola (1478-1548) avaient élevé à San Giovanni a Carbonara le tombeau des Carraccioli et à Saint-Jacques-des-Espagnols celui du vice-roi Pierre de Tolède, il exécuta, avec Girolamo da Santa Croce, le tombeau de Sannazar, pour l'église Santa Maria del Parto, et il y sculpta, à côté d'un bas-relief où Santa Croce avait ébauché le dieu Pan entouré de satyres, de nymphes et de bergers, par allusion à l'*Arcadie* de Sannazar, une *Minerve* et un *Apollon* qui devinrent plus tard une *Judith* et un *Moïse*.

De retour à Florence, il avait à peine commencé un groupe d'*Hercule et Antée* destiné au couronnement d'une fontaine pour les jardins de la villa du duc Cosme, à Castello, quand le cardinal Doria le chargea de faire, pour l'église Saint-Mathieu, à Gênes (chapelle funéraire et triom-



Phot. Brogi

Fig. 407. — Fontaine de la place de la Cathédrale, à Messine, par Montorsoli (1551).

phale des Doria), une statue du prince André. La commande en avait d'abord été destinée à Baccio Bandinelli, qui, furieux de se voir évincé, ne pardonna jamais à Montorsoli de l'avoir remplacé et lui voua dès lors une de ces haines implacables dont l'histoire de sa vie est remplie.

Ce qui reste des travaux de Montorsoli à Saint-Mathieu de Gênes (Évan-

gélistes, Christ avec les emblèmes de la Passion, bas-relief de l'Annonciation et de l'Adoration des Mages, figure de saint Mathieu, groupe de la Pietà) est tout imprégné de l'imitation de Michel-Ange. A la voûte, des figures décoratives en stuc s'agitent en des attitudes compliquées et violentes, et l'on voit encore à la villa Doria un *Jupiter* colossal, également en stuc, que le prince Doria lui avait commandé.

En 1547, Montorsoli revenait à Rome. Chemin faisant, il eût voulu reprendre et achever le groupe d'*Hercule et Antée* qu'il n'avait encore qu'ébauché pour la villa di Castello; mais Bandinelli y avait pourvu en détruisant l'ébauche, et Montorsoli, effrayé autant qu'écœuré par la présomption, l'insolence et l'arrogance de son ennemi,

Quel fu invidioso, avaro, scarpellino

renonça, non sans regret, à son projet.

Heureusement pour lui, il fut mis, à Rome, en rapport avec des émissaires de la ville de Messine qui cherchaient un sculpteur capable d'exécuter une grande fontaine. Les décorations qu'il avait entreprises pour le palais et la villa Doria à Gênes l'avaient déjà préparé à un travail de ce genre, et l'on peut même dire qu'elles lui avaient révélé sa véritable vocation. Pendant les dix années qu'il passa à Messine, il y exécuta deux fontaines monumentales. La première, celle de la place de la Cathédrale (1551) était une riche composition en marbre noir et blanc, où toutes les divinités marines : tritons, néréides, sirènes, fleuves et rivières, prenaient leurs ébats. En 1557, il achevait la fontaine du Port, où la statue de *Neptune*, dressée sur un magnifique piédestal, accostée de sonneurs de conque et de chevaux marins, dominait deux monstres en forme de tritons qui représentaient Charybde et Scylla.

Pour la cathédrale de Messine, il était appelé à sculpter une série d'apôtres, tout à fait inférieure à ses œuvres décoratives. C'est à Messine que vint le trouver un bref du pape Paul IV, qui, désireux de rétablir la discipline ébranlée, enjoignait à tous les moines de reprendre l'habit et de rejoindre leurs couvents. Montorsoli rentra donc à Florence et réintégra la maison des Servites.

Il n'en sortit plus que pour exécuter à Bologne, sur les instances de l'évêque, l'autel de l'église des Servi. C'est une composition monumentale à deux faces, représentant, d'un côté, le Christ ressuscité, inspiré de celui de Michel-Ange à la Minerve, entre la Vierge et saint Jean-Baptiste, sur un soubassement où sont figurés à mi-corps les Évangélistes et des anges en prière, de chaque côté d'une Annonciation. Sur l'autre face, le Christ en croix, entre la Vierge et saint Jean, avec, dans les compartiments latéraux, saint Pétrone et saint Augustin; en bas, à mi-corps, les Pères de l'Église.

Rentré à Florence, en 1561, Montorsoli ne quitta plus son couvent et ne put reprendre du service auprès du duc Cosme que sous la stipulation expresse qu'il ne travaillerait qu'à des sujets sacrés. Ses derniers travaux furent consacrés à la décoration de la chapelle des peintres à l'Annunziata, pour laquelle il exécuta une série de prophètes en stuc, d'un sentiment très michelangélesque. Il y construisit à ses frais une crypte destinée à la sépulture des artistes. On l'inaugura solennellement en y déposant les restes du peintre Pontormo et, peu de temps après, ceux de Montorsoli lui-même.

Baccio Bandinelli. — Ce Baccio Bandinelli (1493-1560), dont la farouche hostilité avait rempli de tourments la vie de Montorsoli, était, comme nous l'avons vu, le fils d'un orfèvre réputé, homme de confiance des Médicis, bien placé pour diriger l'éducation technique et protéger les débuts du jeune artiste.

Une de ses premières œuvres semble avoir été un *Hercule* colossal que Benvenuto Cellini, dans un sonnet célèbre, met en scène de la façon suivante : La Peinture, la Sculpture et l'Architecture, accablées par la vieillesse du grand Michel-Ange, invoquent le secours d'Hercule, et, à leur troisième appel, le dieu leur répond qu'il s'est déjà présenté sous la forme d'une statue de marbre à la demande de Bandinelli, mais qu'il a été trop maltraité et défiguré pour consentir à reparaître sur une terre aussi ingrate. Sans doute, ajoute-t-il, si j'avais été appelé par l'artiste qui exécuta la statue de mon neveu Persée, j'aurais aussitôt consenti ; mais il ne m'a pas appelé, et je préfère tenir compagnie aux pauvres délaissées, la Peinture, la Sculpture et l'Architecture, et me lamenter avec elles en m'écriant : « Hélas! hélas! nous sommes perdus ; nul ne pourra nous sauver... »

La haine inextinguible que Cellini et Bandinelli se vouèrent réciproquement semble remonter à leur enfance même, puisque Benvenuto Cellini avait été lui aussi apprenti dans la boutique du père de Bandinelli. Mais, de bonne heure, Baccio se tourna vers la sculpture monumentale et entra dans l'atelier de Francesco Rustici. Vasari raconte que, pour s'entraîner à l'étude du corps humain, il allait souvent près de Prato, à Pizzi di Monte, où son père possédait une ferme, et là il faisait déshabiller devant lui les laboureurs et les bergers, afin de pouvoir les dessiner « comme il eût fait de tout autre bétail ». Puis, il s'arrêtait à Prato pour y copier, dans la chapelle du Dôme, les fresques de Lippi. Un *Mercure*, qu'il avait sculpté dans ses années de début, fut, en 1530, envoyé au roi de France et a disparu aujourd'hui. Un *Saint Pierre* de la même époque, pour la cathédrale de Florence, n'est qu'une imitation assez médiocre et déjà boursouflée du *Saint Marc* de Donatello, à Or San Michele.

Comme tant d'autres de ses contemporains, il eut à travailler à Lorette et, dans la *Naissance de la Vierge*, son style grandiloquent s'oppose violemment à celui de Sansovino. Enfin, quelques travaux pour les Médicis, notamment un *Orphée* très imité de l'Apollon du Belvédère et une copie du Laocoon, à laquelle il ajouta les bras qui manquaient, complètent ce qu'on pourrait appeler ses œuvres de jeunesse avant le fameux groupe d'*Hercule et Cacus*.

Il s'était de bonne heure posé en antagoniste de Michel-Ange, dont la gloire offusquait son orgueil. C'est peut-être à l'époque de ses rapports avec Léonard de Vinci (qui avait encouragé ses débuts et à qui il avait voué, après avoir copié son fameux carton, une admiration aussi ardente qu'inefficace) qu'il faut faire remonter cette haine. Toujours est-il que Vasari l'accuse formellement, et on peut dire aujourd'hui injustement, d'avoir détruit, par méchanceté et envie, le carton de Michel-Ange. Le dossier de Baccio reste assez lourd, même après cet acquittement partiel. La commande d'*Hercule et Cacus*, que la faveur des Médicis lui ménagea, était pour lui une admirable occasion de se mesurer avec celui dont il avait eu l'audace de se proclamer le rival, puisque c'est en pendant au David que devait se dresser, de l'autre côté de la façade du palais, le groupe colossal.

Le bloc de marbre destiné à ce groupe avait été extrait des carrières de Carrare, en présence de Michel-Ange, qui avait pensé à y tailler un Samson. C'était un des plus beaux et des plus lourds morceaux de marbre qu'on eût jamais apportés à Florence, et la difficulté qu'on avait eu à l'amener jusque-là, à travers toutes sortes d'accidents, parmi lesquels une noyade dans l'Arno, l'avait rendu populaire ; par allusion à cette chute dans l'Arno, Cellini ne manqua pas d'écrire que le marbre, prévoyant ce qui l'attendait sous la main de Baccio, avait cherché son salut dans le fleuve. Ce fut, pour Bandinelli, un triomphe d'autant plus grand d'en obtenir la concession. Du jour où le groupe fut découvert, les lazzi, les railleries, les critiques mordantes se multiplièrent au point que Bandinelli porta plainte au tribunal ducal. La canaille, disait-il, s'était déchaînée contre son œuvre.... Cellini lui-même se chargea de lui répondre en présence du duc. On connaît assez cette scène héroï-comique que Benvenuto a, on peut dire, imposée à la postérité, et où sans doute il a mis beaucoup de son invention. « Si on rasait les cheveux de ton Hercule, il ne lui resterait plus assez de crâne pour contenir la cervelle. On ne sait si sa face est celle d'un homme ou d'un monstre, tenant à la fois du lion et du bœuf. En outre, elle n'est pas à l'action. Ses grosses épaules ressemblent aux deux paniers du bât d'un âne ; sa poitrine, son dos sont comme deux sacs de calebasse.... » Et le reste à l'avenant.

On a essayé de défendre l'œuvre de Bandinelli contre ces impitoyables

critiques ; on l'a essayé en vain. Rien de plus inutilement violent, d'une violence boursouflée et inerte, de plus monstrueusement insignifiant ne saurait être imaginé.

L'intervention de Clément VII l'emporta sur les résistances de l'opinion publique, et le groupe d'*Hercule et Cacus* fut mis à la place d'honneur que le sculpteur avait souhaitée. Le pape, qui, d'une façon si imprévue, avait pris la défense de l'œuvre et de l'artiste, comptait sur celui-ci pour les deux tombeaux qu'il voulait ériger à Rome, dans l'église Santa Maria sopra Minerva, à Léon X, qui attendait encore son monument, et à lui-même. Nous avons déjà parlé du monument de Léon X ; celui de Clément VII en est la reproduction exacte, et, dans l'un comme dans l'autre, la statue du pape fut sculptée par un autre artiste. Le Clément VII de Nanni dit Baccio Bigio est de qualité supérieure au Léon X de Raphaël da Montelupo. Les deux Apôtres debout à ses côtés, dans les petites niches de l'arc triomphal qui l'encadre, comme les bas-reliefs qui le couronnent, sont l'œuvre de Bandinelli. Une correspondance de Baldassar Turini au cardinal Cibo et au duc Cosme, publiée dans le *Carteggio* de Gaye, constitue contre Baccio Bandinelli un accablant réquisitoire. « Il est tellement fourbe que si vous ne vous tenez sur vos gardes, il vous fera croire tout ce qu'il voudra avec ses mensonges impudents ». Baccio est formellement accusé d'avoir détourné 2000 écus sur la somme destinée aux tombeaux et de n'avoir rempli aucun de ses enga-



Phot. Alinari.

Fig. 408. — Hercule et Cacus, par Bandinelli (à l'angle de la place de la Seigneurie et des Uffizi, à Florence).

gements. On retrouve pourtant dans les statues de saint Jean-Baptiste et de saint Jean comme dans celles de saint Pierre et de saint Paul, et dans le bas-relief du *Couronnement de Charles-Quint*, comme dans celui de la *Réception de François Ier*, la même habileté de facture et de composition que dans les bas-reliefs de la Santa Casa à Lorette ; et, dans l'œuvre de Bandinelli, comme dans l'histoire des tombeaux pontificaux, les deux monuments sont à retenir.

De retour à Florence, Bandinelli, toujours en faveur auprès des Médicis, reçut de Cosme la commande d'un monument en l'honneur de son père, Jean des Bandes Noires. La statue inachevée, déposée jusqu'en 1851 dans les salles du Palais vieux, est aujourd'hui dressée au coin de la place San Lorenzo, sur un socle monumental flanqué de colonnes cannelées, supportant une architrave avec métopes, triglyphes et frise de bucranes ; deux bas-reliefs représentent le Condottiere condamnant à mort et faisant exécuter des captifs et des captives ; le style en est mouvementé, avec un grand étalage de virtuosité anatomique. Pour le maître-autel du Dôme, Bandinelli avait entrepris une suite d'œuvres importantes aujourd'hui dispersées. Le groupe académique, sans style d'ailleurs et d'une insigne fadeur, d'*Adam et Eve* est exposé au Bargello ; le *Christ mort*, à Santa Croce, et *Dieu le Père*, dans le cloître de la même église. « Si la mort ou l'extrême vieillesse m'empêchent de terminer mon Christ, écrivait Bandinelli au secrétaire du grand-duc, les petits enfants de Sa Seigneurie ne le verront pas achevé, car l'art du dessin va mourir avec moi. » Il reste sur la bordure du chœur du Dôme de Florence une suite de quatre-vingts figures de personnages évangéliques et bibliques dont Bandinelli n'exécuta d'ailleurs qu'une assez faible partie. Son élève Giovanni dell' Opera les acheva et tout son atelier y travailla.

Pour la salle des Cinq-Cents, il eut à exécuter les statues de Léon X, de Jean de Médicis et du duc Alexandre, et ces œuvres, dans l'ensemble assez médiocres (où son élève Vincenzo Rossi de Fiesole, qui exagéra encore les défauts de son maître, l'auteur des *Sept Travaux d'Hercule* et d'une suite de Prophètes et d'Apôtres à Santa Maria della Pace, à Rome, eut la plus grande part), ont pourtant, dans l'air des têtes fortement caractérisées, une assez belle allure.

Vasari dit que l'appui de la duchesse valut à Baccio, dans les dernières années de sa vie, d'être employé à la décoration des jardins du palais Pitti. Le *Bacchus* conservé dans un des vestibules du premier étage est de tous points médiocre et banal.

SUCCESSEURS DE MICHEL-ANGE

Les tombeaux de Michel-Ange et du pape Paul III. — Baccio Bandinelli mourut quatre ans avant son grand « ennemi » Michel-Ange, et cette mort anticipée lui épargna d'assister à la pompe funéraire que les artistes organisèrent en l'honneur du grand disparu. Après la cérémonie triomphale de San Lorenzo, le corps fut déposé à Santa Croce, et Vasari fut chargé de fournir le dessin du tombeau. Trois statues en deuil, l'*Architecture*, la *Sculpture* et la *Peinture*, se lamentent au pied du monument. Elles sont l'œuvre, la première, de ce Giovanni dell' Opera que nous avons vu continuer à la cathédrale de Florence les travaux de Bandinelli, et qui prit de sa longue participation à l'œuvre du Dôme ce surnom dell' Opera, son nom patronymique étant en réalité Bandini. La *Sculpture* fut l'œuvre de Valerio Cioli, et la *Peinture* d'Antonio Lorenzi. Ce tombeau de Michel-Ange, avec ses trois statues allégoriques assises autour du sarcophage que surmonte le buste du grand homme, son large parti d'architecture clairement composé, et le motif des *putti* soulevant à grand effort la lourde draperie de marbre qui l'encadre, est une excellente composition, et comme une transition entre le type du tombeau de la Renaissance proprement dite et celui du « Baroque ».



Phot. Alinari.

Fig. 409. — Tombeau de Michel-Ange, à Santa Croce. Dessiné par Vasari, sculpté par Giovanni dell' Opera, Cioli et Lorenzi.

Le buste de Michel-Ange lui-même, qui est de Lorenzi, rappelle

de très près ceux qui sont attribués à Daniel de Volterre, plus célèbre assurément comme peintre que comme sculpteur, mais dont le nom doit figurer aussi dans une histoire de la sculpture, Michel-Ange lui-même l'ayant désigné à Catherine de Médicis pour exécuter la statue équestre du roi Henri II, dont son grand âge l'empêchait d'accepter la commande. Daniel de Volterre ne put d'ailleurs pousser l'œuvre plus loin que la fonte du cheval de bronze, qui ne reçut jamais son cavalier, et que, au XVII[e] siècle, on utilisa pour la statue équestre de Louis XIII sur la place Royale, détruite à la Révolution. L'attribution qui lui fut faite par Lenoir d'un bas-relief de la *Mise au tombeau*, provenant de Saint-Eustache et passé du Musée des monuments français au Louvre, est fort hypothétique.



Fig. 410. — Tombeau de Paul III, à Saint-Pierre de Rome, par Guglielmo della Porta.

Un sculpteur, Milanais d'origine, et dont les premières œuvres à Gênes sont encore sous l'influence du style lombard tel qu'il avait évolué dans la chapelle Saint-Jean-Baptiste de la Cathédrale au temps de Mateo Civitale, Guglielmo della Porta (mort en 1577), fut appelé à Rome, remarqué par Michel-Ange, et il y a laissé une œuvre d'importance capitale dans le chœur de Saint-Pierre : le tombeau du pape Paul III. Le monument, tel qu'on le voit aujourd'hui, n'est en réalité qu'un démembrement de l'œuvre originale. L'admirable statue du pape, un des plus beaux bronzes du XVI[e] siècle, assise sur le socle triomphal, dominait jadis quatre figures couchées à ses pieds. Deux ont été enlevées au moment du déplacement du tombeau et déposées au palais Farnèse ; celles qui sont restées en place (la Vérité surtout) ont été sottement alourdies par l'adjonction de draperies en zinc destinées à voiler leur nudité. Bernini reprendra ce thème de tombeau à grandes figures symboliques, procédant en réalité de Michel-Ange ;... mais les tombeaux pontificaux allaient dès

ce moment, et pour toute la période à laquelle on a donné le nom de Contre-Réforme, revêtir une forme et une expression nouvelles. Au lieu des grandes statues accompagnant la figure assise ou accoudée du pape, une série de bas-reliefs encadrés d'architectures serviront à la décoration et surtout raconteront, glorifieront l'histoire du pontife qui y dort son dernier sommeil.

Clément VIII (1592-1605), dont le tombeau sera, avec ceux de Pie V († 1572), de Sixte-Quint († 1590) et de Paul V († 1621), à Santa Maria Maggiore, l'un des plus caractéristiques de cette série, avait pourtant fait élever à ses ancêtres, les Aldobrandini, à Santa Maria sopra Minerva, des monuments où les statues allégoriques accompagnant la figure tombale restent, dans la grande décoration architecturale, le motif essentiel. Et si Guglielmo della Porta n'y travailla pas lui-même, sa manière et quelques-unes de ses qualités, dans les grandes statues de Luisa Aldobrandini et de son mari, y restent reconnaissables; Giacomo, son frère, en ayant dressé les projets.



Phot. Moscioni.

Fig. 411. — Tombeau de Luisa Aldobrandini, à Santa Maria sopra Minerva.

C'est probablement aussi à Giacomo della Porta qu'il faut faire honneur des jardins de la villa Aldobrandini à Frascati, qui, avec leurs hautes terrasses, leurs rampes majestueuses, leur imposant *Teatro*, décoré de bas-reliefs et de statues, leurs grottes, leurs fontaines et leurs cascades coulant entre des chênes, est le chef-d'œuvre de cet art des jardins arrivé dès lors à la plénitude de sa forme classique.

Un autre Lombard, profondément influencé lui aussi par Michel-Ange, Prospero Clementi, plus connu sous le nom de Spani, mort en 1584, a laissé dans la cathédrale de Reggio un beau tombeau, celui de l'évêque

Ugo Rangoni; et, dans une chapelle voisine, on peut voir sa propre sépulture érigée en 1588, avec son buste, par son élève, Bacchione.

L'intervention de ces maîtres lombards dans l'École romaine, qui n'était elle-même à vrai dire qu'une ramification de l'École florentine, n'est pas un fait nouveau à cette date. Mais d'autres importations vont s'y faire sentir plus nombreuses; des maîtres venus de Lorraine, de



Phot. Alinari.

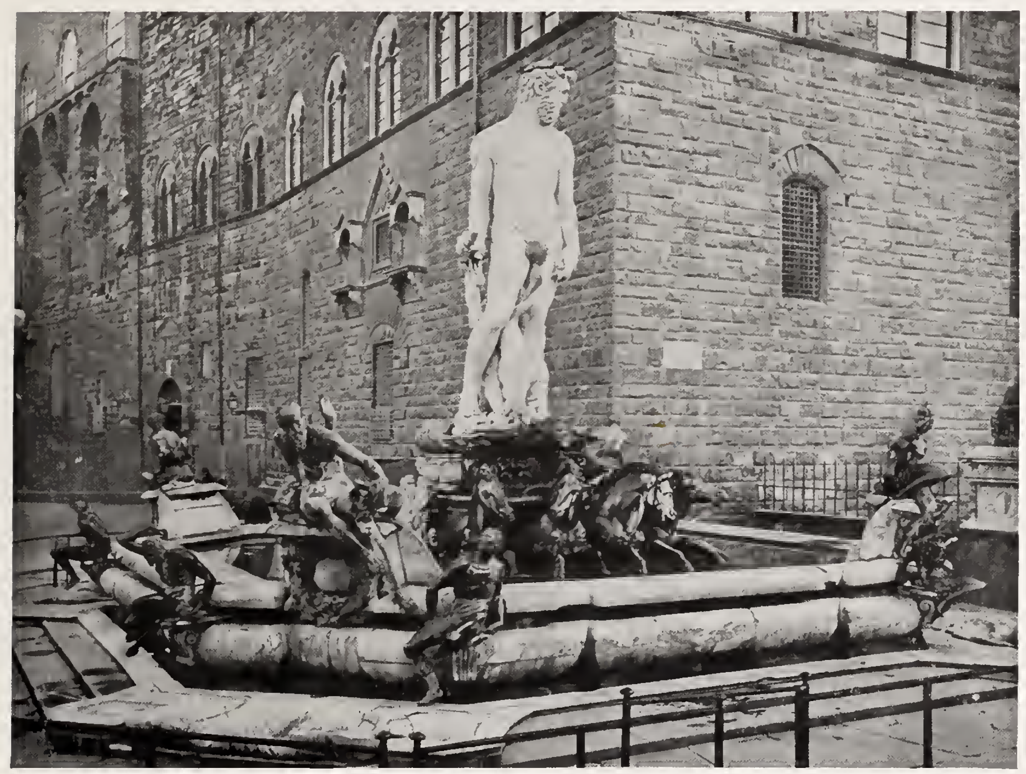
Fig. 412. — *Teatro* de la villa Aldobrandini, à Frascati, par Giacomo della Porta.

Flandre ou de France marqueront bientôt leur place dans l'histoire de la sculpture romaine et italienne au xviie siècle.

Bartolomeo Ammanati. — Bartolomeo Ammanati (1511-1592) est le dernier grand nom, grand par la renommée plus que par le génie, proprement florentin. Il avait fait ses premières armes sous Baccio Bandinelli, mais il ne put s'adapter à un pareil maître et le quitta bientôt. C'est auprès de Jacopo Sansovino, à Venise, qu'il se réfugia, et avec Danese Cattaneo, Alessandro Vittoria, Girolamo Campagna, Tiziano Aspetti (1565-1607) et le groupe de sculpteurs rangés autour du maître dont nous avons déjà parlé (voir Tome IV, p. 201-205), il travailla à la décoration de la bibliothèque Saint-Marc.

En rentrant à Florence, il eut l'occasion de se faire connaître du duc d'Urbin, Guidobaldo, par une *Léda* (perdue) et reçut la commande, pour l'église de Santa Chiara, du tombeau du duc Francesco Maria, aujourd'hui

détruit. Mais surtout il eut à Padoue la bonne fortune de rencontrer l'humaniste jurisconsulte Marco Benavides, lequel, plein pour lui d'une admiration qui nous paraît aujourd'hui excessive, lui commanda pour son palais et ses jardins des statues décoratives, entre autres un *Hercule* colossal qui, s'il est bien celui dont les restes mutilés sont conservés dans les



Phot. Alinari

Fig. 415. Fontaine de Neptune, place de la Seigneurie, à Florence, par Bart. Ammanati.

jardins de la Casa Venazzi, n'est pas pour justifier l'enthousiasme des contemporains.

La tombe triomphale de Benavides, dans l'église des Eremitani, avec son cortège de figures allégoriques, la Science, le Travail, la Gloire, l'Honneur et l'Immortalité, pour être de qualité meilleure, est loin cependant de pouvoir prétendre au rang des chefs-d'œuvre.

A Florence, l'œuvre capitale d'Ammanati, comme sculpteur, fut la fontaine monumentale de la place de la Seigneurie, avec son Neptune, aussi colossal et déplaisant que sont délicates, élégantes et gracieuses les statues de bronze qui lui font cortège sur la margelle de marbre. Il la termina en 1571, après un concours auquel avaient pris part Cellini, Vincenzo Danti (l'élève de Sansovino, l'auteur de la *Décollation de saint Jean-Baptiste* du Baptistère, l'un des sculpteurs le mieux doué de cette géné-

ration et qui mourut à 56 ans, en 1576, sans avoir rempli tout son mérite). Bandinelli et ce Franco-Flamand que les Italiens ont appelé Gian Bologna.

C'est comme décorateur des jardins Boboli, de Pratolino et de Castello qu'Ammanati est surtout digne d'attention (voir plus haut fig. 402). Éléonore de Tolède le chargea d'achever le cortile du palais Pitti ; on a vu quels furent, comme architecte, son rôle et son importance.

Michel-Ange l'avait recommandé au pape Jules III qui lui fit élever, dans l'église San Pietro in Montorio, les tombeaux de ses parents, l'un et l'autre très directement inspirés de ceux d'Andrea Sansovino, à Santa Maria del Popolo.



Phot. Moscioni.

Fig. 414. — Le Retour de la Papauté à Rome. Bas-relief du tombeau de Grégoire XI à Santa Francesca Romana, par Pietro Paolo Olivieri.

Ammanati, qui avait épousé une femme de mérite éminent, Laura Battiferi, célèbre par ses poésies mystiques, se convertit, dans la deuxième partie de sa vie, sous l'influence des Jésuites, pour lesquels il construisit à Rome le Collegio Romano. En 1582, il adressait aux membres de l'Académie florentine de dessin une lettre par laquelle il s'accusait publiquement d'avoir abusé dans son œuvre des nudités condamnées par l'Église, faisait amende honorable pour tous les satyres, faunes, géants et nymphes qu'il regrettait de ne pouvoir détruire et dont il déplorait l'influence funeste. Il conjurait les artistes de se mettre à l'abri de pareils remords, d'éviter dans l'ornementation des églises l'emploi de toute figure inconvenante à la sainteté du lieu, et il rappelait, en terminant et en invoquant sur eux la bénédiction de Dieu, le mot de Michel-Ange, dont le véritable sens d'ailleurs lui échappait complètement : « *Che i buoni Cristiani sempre facevano le buone e belle figure.* » Il mourut en 1592 et fut enterré avec sa femme dans l'église Saint-Jean, qu'il avait embellie à ses frais. Une inscription y rappelle encore les mérites et les vertus des deux époux.

Un autre Florentin, mort deux ans après lui (1594), Taddeo Landini, orna d'une statue de l'*Hiver* le Ponte della Trinita, qui est sans doute le chef-d'œuvre d'Ammanati comme architecte. Le même Landini fit à

Rome, peut-être sur les dessins de Giacomo della Porta, la charmante fontaine des Tortues, 1585.

Baglione nous a renseignés sur l'œuvre et la vie d'un sculpteur qui a signé, en 1574, le tombeau ou du moins l'un des bas-reliefs du tombeau qui fut élevé à Santa Francesca Romana par l'ordre de Grégoire XIII († 1585) à Grégoire XI, sous lequel le siège pontifical avait été réintégré d'Avignon à Rome : Pietro Paolo Olivieri (1551-1599).



Fig. 415. — Statue de Grégoire XIII au Capitole, par Pietro Paolo Olivieri.

C'est une œuvre de sculpture en somme assez médiocre, mais claire, expressive, on peut même dire vivante, — si rapide et superficielle qu'en soit l'exécution, — et très caractéristique de ces bas-reliefs historiques qui se multipliaient dès lors sur les tombeaux des papes. Le même Olivieri, dont le Louvre conserve une statue de l'*Amitié* (qui, de la villa Maffei où Richardson la vit, passa au Luxembourg), exécutait vers le même temps une statue monumentale de Grégoire XIII, aujourd'hui au Capitole.

Sur le tombeau de Pie V, mort en 1572, et qui compte parmi les meilleurs de cette série, on représenta — autour de la statue du pape assis et bénissant dans un somptueux décor de colonnes de marbre polychrome, de cariatides et de guirlandes de marbre blanc — des épisodes de la bataille de Lépante (qui semblait avoir réveillé au cœur de la chrétienté l'enthousiasme des grandes croisades) et des victoires du duc de Santa Fiora sur les protestants. Celui de Clément VIII fut pour la plus grande

partie l'œuvre de Camille Mariani de Vicence (1565-1621). Il y eut pour collaborateurs des maîtres franco-flamands dont un, Gilles de Rivière (appelé par les Italiens Egidio di Rivieri), sculptait dans le chœur de Santa



Fig. 416. — Tombeau de Clément VIII à Sainte-Marie-Majeure, par Camille Mariani de Vicence.

Maria dell'Anima, pour Charles-Frédéric, duc de Clèves, mort à Rome en 1575 à l'âge de 19 ans, un grand bas-relief très caractéristique du style sentimental et emphatique à l'élaboration duquel les sculpteurs du Nord allaient être mêlés.

Jean de Boulogne ou Boullongne[1]. — Ce fut un de ces étrangers venus du Nord qui fit aboutir, si l'on peut ainsi dire, ce qu'avaient essayé les sculpteurs dont nous venons de parler. S'il est vrai que, à travers les boursouflures qui trop souvent déparèrent leurs œuvres, ils aient surtout collaboré à la formation de la grande sculpture décorative conçue pour l'espace et le plein air, c'est dans les œuvres de celui que l'Italie illustra sous le nom de Gian Bologna, que fut réalisé avec le plus d'équilibre ce que tant d'autres avaient cherché. Il était venu de Douai, où il était né entre 1525 et 1529. Il s'appelait de son vrai nom, comme l'ont établi les récentes recherches de MM. B. Rivière et Dubrulle, Jean de Boulogne ou Boullongne, et peut-être descendait-il de ces Boullongne qui travaillèrent aux châteaux d'Hesdin et de Saint-Omer, à ces *engins d'esbattement*, célèbres au xve siècle sous le nom de *merveilles d'Hesdin*. C'est à Anvers, dans l'atelier du sculpteur Jean Dubrœucq, qu'il avait débuté. Il avait fait comme tant d'autres le pèlerinage de Rome, où il arriva à une date indéterminée entre 1544 et 1551. Il y passa deux ans, copiant infatigablement l'antique, et, s'il faut en croire Baldinucci, entra dès lors en rapport avec le vieux Michel-Ange



Phot. Moscioni.

Fig. 417. — Tombeau de Charles-Frédéric, duc de Clèves, par Gilles le Flamand (Egidio di Rivieri).

1. De toutes les formes anciennes de son nom nous adoptons ici — très arbitrairement, avouons-le, — celle qui s'écarte le moins de la tradition, erronée mais indéracinable, qui de Gian Bologna avait fait Jean de Bologne.

à qui il aurait, tout tremblant, soumis un de ces premiers essais. Ses ressources épuisées, il prit congé des frères Floris, qui l'avaient accompagné ; mais, avant de rentrer au pays, il voulut voir Florence. « Le Ciel, dit Baldinucci, qui l'avait destiné à embellir de ses œuvres notre chère Italie, lui inspira sans doute ce désir.... » Et, en effet, il ne devait plus quitter cette Italie qui allait consacrer la gloire du « Fiamingo », et c'est dans cette Florence, pleine de ses œuvres et de sa renommée, qu'il devait trouver sa sépulture. Un riche Florentin, grand amateur et connaisseur, Bernardo Vecchietti, s'intéressa à lui, le reçut dans sa villa de Riposo, dont il avait fait, à cinq kilomètres de la ville, un délicieux séjour et rendez-vous de lettrés et d'artistes, et lui offrit même de l'entretenir à ses frais, « *perchè alla poverta del figliuolo abbisognavano aiuti piu che consigli...* ». Cinq ans après, dès 1558, Baldinucci nous apprend qu'il était très honorablement connu parmi les artistes pour le beau modelé de ses ouvrages en terre ou en cire et la qualité de ses ébauches. Une *Vénus* de marbre — « *una Venere* », « *una statua di marmo bellissima* », assure Vasari, qui, témoin de ses débuts, lui voua tout d'abord une affectueuse et efficace admiration, — consacra bientôt cette réputation naissante.

Son protecteur le présenta à François de Médicis, qui acheta immédiatement la Vénus de marbre, sans doute celle qui se trouve aujourd'hui dans une des grottes du jardin Boboli.

En 1559, il exécutait pour une fontaine du Casino des Médicis, à Saint-Marc, deux enfants en bronze, pêchant à l'hameçon, et un groupe représentant Samson terrassant un Philistin, aujourd'hui disparu, mais dont il semble bien qu'on peut reconnaître la maquette ou du moins l'un des projets dans la jolie terre cuite conservée au Musée de Douai. Le morceau eut grand succès, et Vasari prophétisait : « *Fara delle opere molto belle nell' avvenire* ».

C'est alors qu'eut lieu le concours pour la fontaine monumentale de la place de la Seigneurie, dont nous avons parlé. « Giovanni Bologna » y prit part, et, au témoignage de Baldinucci, son projet eût été classé le premier, si le jeune âge de l'artiste n'avait fait craindre qu'il ne restât insuffisant dans l'exécution. Il est probable qu'il utilisa, trois ans plus tard, les études qu'il avait faites en vue de ce concours, pour la *Fontaine de Neptune* que le pape Pie IV fit élever à Bologne, et dont le jeune artiste eut cette fois la commande. Il y mit la dernière main en 1567. Au-dessus d'un socle, à la base duquel des Néréides accroupies font jaillir l'eau de leurs seins pressés entre leurs doigts et où des *putti* jouent avec des monstres marins, Neptune se dresse, le pied sur un dauphin, le trident dans la main droite, la gauche tendue dans un geste d'apaisement et de commandement. C'est assurément une œuvre de construction et de

silhouette mieux entendues que celle d'Ammanati à Florence. Il y avait eu pour collaborateur le peintre architecte Tommaso Lauretti de Palerme. Entre temps il avait dû exécuter pour le duc François un groupe destiné à servir de pendant, dans la grande salle du palais ducal, à la *Victoire* de Michel-Ange, et qui est aujourd'hui placé en face, dans la cour du Bargello : *la Vertu enchaînant le Vice*. C'est une de ses œuvres les plus molles et les plus négligeables.

Sa renommée était dès lors universelle. Le 25 mars 1567, Catherine



Phot. Brogi.

Fig. 418. — Persée et Pégase (bassin du jardin Boboli), par Jean de Boulogne.

de Médicis adressait à son cousin François une lettre pressante pour le prier de permettre à « Jehan Boullongne, sculpteur qui est à son service, de s'en aller à Rome », mettre la main à la statue équestre du défunt roi Henri II. Mais le duc François ne voulut pas détourner de ses travaux un si rare sculpteur. Il s'agissait alors de compléter à la fois la décoration des villas di Castello et de Pratolino, édifiées en 1569 pour Bianca Capello par Bernardo Buontalenti, et où François de Médicis faisait dessiner, pour la belle Vénitienne devenue sa maîtresse, les merveilleux jardins que le Tasse a chantés.

C'est pour les jardins Boboli que Jean de Boulogne eut à exécuter, sur les dessins d'ensemble fournis par Tribolo, la célèbre *Fontaine de l'Isoletto*, qui ne fut achevée qu'en 1576. La figure de l'Océan la domine,

haute de 5 m. 40 environ. Ce n'est plus une répétition, mais c'est une imitation du Neptune de Bologne. Le dieu tient à la main le bâton de commandement; son pied droit s'appuie sur un dauphin; trois figures, accroupies sur des consoles de marbre et hardiment détachées du piédestal, personnifient le Nil, l'Euphrate et le Gange. Dans les deux parties latérales du grand bassin, surgissent à fleur d'eau, d'un côté Persée chevauchant Pégase, de l'autre Andromède enchaînée. Derrière la grande grotte, qui se voit presque à l'entrée du jardin, une *grotticella* abrite une Vénus, ou plutôt, comme dit Baldinucci, « *una bella femina* », debout sur une vasque. « De quelque côté qu'on la considère, elle se trouve dans une attitude si gracieuse qu'on ne peut se lasser de l'admirer. » Deux faunes, à grand renfort de biceps, se hissent au bord de la vasque pour contempler la gracieuse apparition. On a également déposé dans le jardin Boboli un buste colossal de *Jupiter*, inspiré de l'antique, dont Jean de Boulogne avait fait présent à Vittorio Soderini, et qui, passé en la possession des Martelli, fut enfin acquis par les grands-ducs.



Phot. Alinari.

Fig. 419. — Fontaine de Vénus (villa de la Petraja), par Tribolo et Jean de Boulogne.

Pour la villa de Pratolino, dont il ne reste malheureusement aujourd'hui que des ruines, il avait exécuté le Colosse de l'Apennin, appelé aussi le *Jupiter pluvieux*. Il subsiste encore à l'extrémité d'un tapis de gazon, au milieu d'un massif d'arbres adossé à une grotte artificielle. La statue accroupie mesure plus de 20 mètres; dressée sur ses pieds, elle en aurait plus de 32. Dans ces jardins de Pratolino, les Médicis s'étaient plu à multiplier ces jeux d'eaux à surprises qui, jaillissant brusquement,



Phot Alinari

JEAN BOLOGNE _ L'OCÉAN, LE NIL, L'EUPHRATE ET LE GANGE

Fontaine de l'Isoletto. Jardin de Boboli. Florence

Librairie Armand Colin Paris

tantôt de la conque marine d'un triton, tantôt de la bouche d'une sirène, inondaient les curieux, pour le plus grand amusement des spectateurs; et ces fantaisies ne sont pas, comme l'a remarqué M. Dubrulle, sans rappeler étrangement celles des jardins d'Hesdin et de Saint-Omer, où l'on voyait, tantôt « un ermite qui fait pleuvoir tout partout, comme l'eau qui vient du ciel », tantôt « trois personnages vuidant l'eau et mouillant les gens quand l'on veut », ou encore « ung engien pour mouiller les dames en marchant par-dessus. » Enfin, pour les villas de Castello et de la Petraja, où nous avons vu combien grande fut la part de Tribolo, Jean de Boulogne eut à couronner une des fontaines laissées inachevées, et c'est alors qu'il sculpta la *Baigneuse* coiffant ses longs cheveux, en même temps qu'Ammanati exécutait pour l'autre fontaine le groupe d'*Hercule et Antée* (voir fig. 402). Dans la grotte de l'Orangerie, au fond du jardin de la villa de Castello, les oiseaux de bronze, perchés sur les saillies d'une roche artificielle, sont aussi l'œuvre de Jean de Boulogne. C'est, semble-t-il, vers 1574, au retour d'un voyage à Rome, au cours duquel Vasari, le présentant au pape, avait écrit qu'il le tenait pour « le prince des sculpteurs de Florence », que Jean de Boulogne exécuta sa fameuse statue de *Mercure volant*, « *molto ingegniosa cosa e certe tanto rarissima* », qui excita aussitôt une universelle admiration, et dont on se disputa les répliques.



Phot. Brogi.

Fig. 420. — Le Mercure volant de Jean de Boulogne.
(Musée du Bargello, Florence.)

La statue, placée d'abord dans le jardin des Acciajuoli, fut transportée à Rome avant 1598 dans la villa Médicis, où elle surmontait une vasque

qui occupait le centre du perron principal du palais du côté du jardin. Quand le grand-duc Léopold vendit la villa Médicis au gouvernement français, il fit rapporter à Florence les monuments d'art que contenaient ses palais et jardins de Rome, et le Mercure fut déposé dans le palais des Médicis à Florence. On sait qu'il est aujourd'hui au Bargello. C'est assurément un des plus charmants bronzes qui aient jamais été fondus; svelte, élégant et vraiment aérien, — admirablement conçu comme bronze. Le Flamand s'y révélait le digne continuateur des maîtres florentins qui l'avaient adopté.



Phot. Alinari

Fig. 421. — Hercule terrassant le Centaure. Marbre, par Jean de Boulogne.
(Florence, Loggia de' Lanzi.)

Le Musée du Louvre en conserve une belle épreuve, provenant d'une saisie révolutionnaire chez les Cossé-Brissac et que Piganiol de la Force décrivait en ces termes : « Les curieux de belle sculpture doivent voir la statue en bronze d'un dieu Mercure, tout en l'air, porté par un seul point d'appui sous son talon. Ce qui rend la beauté de cette statue si étonnante, outre la correction admirable du dessin dans toutes les parties, c'est la difficulté presque inconcevable d'un si parfait équilibre. Il est du fameux Jean de Bologne, natif de Douai. »

Dans la loggia de' Lanzi, entre la *Judith* de Donatello et le *Persée* de Benvenuto Cellini, le duc François fit placer, en 1583, un groupe de marbre auquel Jean de Boulogne travaillait depuis trois ans, et qu'il avait, s'il faut en croire Baldinucci, entrepris comme une étude de mouvements à la fois concertés et compliqués, sans aucune préméditation du sujet. Le thème, qui correspondait si bien aux préoccupations dominant alors dans les ateliers florentins, comportait l'enchaînement rythmique de trois corps

emmêlés : une figure centrale enjambant un vaincu terrassé et élevant triomphalement, dans ses bras vigoureux, une captive qui implore. Quand il s'agit de baptiser le groupe, l'avis de Vecchietti l'emporta ; on l'appela : l'*Enlèvement de la Sabine*, et c'est alors que Jean de Boulogne modela et fondit le bas-relief en bronze incrusté dans le piédestal, qui était destiné à ne laisser dans l'esprit du spectateur aucun doute sur la signification des figures.

Le succès fut si prodigieux que l'on put composer un volume entier de tous les sonnets, pièces de vers et épigrammes improvisés par les lit-



Phot. Alinari.

Fig. 422. — Le Christ renvoyé par Pilate, par Jean de Boulogne (provenant de la chapelle des Grimaldi).
(Université de Gênes.)

térateurs et les artistes florentins au lendemain de l'exposition publique de ce groupe. C'était la réalisation d'un motif dont on peut dire que, depuis la découverte du Laocoon, il hantait l'imagination des sculpteurs italiens, et qui allait, à la suite de Jean de Boulogne, se multiplier sous les noms les plus divers : Andromède, Borée et Thétis, etc... dans les jardins des XVII[e] et XVIII[e] siècles.

Le groupe d'*Hercule terrassant le Centaure*, qui a trouvé place également dans la loggia de' Lanzi, appartient à la même inspiration. Il ne fut exécuté, comme le bronze de l'*Enlèvement de Déjanire*, aujourd'hui conservé au Musée de Saint-Pétersbourg, que quelques années plus tard.

En dépit de la jalousie avec laquelle les grands-ducs s'étaient réservé le monopole du talent de leur sculpteur, les Grimaldi obtinrent

d'eux, par faveur insigne, l'autorisation de lui commander pour leur chapelle, à Gênes, une série de bas-reliefs qui, quelques années plus tard, en 1589, étaient, avec des variantes insignifiantes, repris pour la chapelle Salviati ou de Saint-Antonin, à Saint-Marc de Florence : ce sont des épisodes de la Passion du Christ, qui, non seulement par la clarté de la composition, mais par leur valeur expressive, peuvent être placés au premier rang des sculptures religieuses de ce temps. Il semble qu'ici Jean de Boulogne ait retrouvé quelque chose de ses origines septentrionales et ajouté au fond courant de la rhétorique à la mode plus de



Phot. Alinari.

Fig. 425. — Mise au tombeau, par Jean de Boulogne.
(Université de Gênes.)

sérieux, de sobriété et même d'émotion. Le *Christ devant Pilate*, *Pilate se lavant les mains*, le *Christ montré au peuple*, le *Christ couronné d'épines*, *Sainte Véronique*, *la Flagellation*, la *Mise au tombeau*, tels sont les sujets des bas-reliefs, auxquels il faut ajouter six Vertus et deux anges en bronze qui sont aujourd'hui tous déposés à l'Université de Gênes. En 1579, pour l'autel de la cathédrale de Lucques, Jean de Boulogne sculptait un *Christ ressuscité*, entre saint Pierre et saint Paulin, d'un caractère plus doucereux et plus fade; et dans plusieurs églises italiennes, à Saint-Laurent et à l'Annunziata de Florence, à la cathédrale de Pise et à l'Impruneta, on montre des crucifix de bronze dont on peut dire qu'ils ont servi de modèles à la plupart de ceux qui se multiplièrent au XVIIe siècle.

Enfin, en 1602, il était appelé à faire, pour une niche encore vacante sur la façade d'Or San Michele, à Florence, une statue de *saint Luc*. Prise en soi, et placée dans le milieu contemporain, c'est assurément l'œuvre

d'un sculpteur habile; mais dans l'assemblée des statues de Donatello, de Ghiberti et de Verrochio, le *saint Luc* perd tout à coup le bénéfice de cette habileté courante et banale qui ne saurait tenir lieu de ce que les maîtres du quattrocento avaient déposé d'éternellement vivant en leurs chefs-d'œuvre.

Les statues équestre et pédestre de Cosme Ier, l'une dans l'intérieur du palais de la Seigneurie, l'autre sur la place même, lui furent commandées par le duc Ferdinand, successeur de François II, et par les chevaliers de l'Ordre de Saint-Étienne, dont Cosme Ier avait été le premier grand-maître. La statue équestre est, pour le cavalier surtout, de fort belle allure, et les bas-reliefs qui décorent la base sont, dans leur composition mouvementée, d'un style où l'on retrouve comme un dernier écho de ceux de Ghiberti.



Phot. Brogi.

Fig. 424. — Crucifix, par Jean de Boulogne.
(Église de l'Annunziata, Florence).

C'est sans doute sur la foi de ses œuvres que l'on a pendant longtemps attribué à Jean de Boulogne et à son atelier la paternité des trois portes de bronze qui, après l'incendie de 1575, furent ajoutées au dôme de Pise. On sait aujourd'hui, et nous verrons tout à l'heure, qu'il n'y eut aucune part, sinon par l'intervention de ses meilleurs élèves.

Il était arrivé ainsi à l'extrême vieillesse. Le 12 mars 1604, il écrivait à la grande-duchesse Christine, dans un de ces moments de gêne que lui valurent son désintéressement et son extrême libéralité : « Je supplie Votre Altesse d'avoir égard à mon extrême vieillesse. J'ai toujours travaillé pour Elle, avec une provision de 25 écus par mois, et même au début beaucoup moindre. Je me trouve dans un état de gêne (*molto stretto di facolta*) quoique le monde pense tout le contraire, en voyant mes nombreux travaux et la faveur dont je jouis auprès de leurs Altesses. Je n'ai jamais pensé qu'à faire de bon ouvrage. »

En dépit de son grand âge, on faisait encore appel à son talent.

Marie de Médicis, le 29 avril 1604, écrivait de Fontainebleau à son oncle, pour demander que « le dit Boulongne » exécute la statue du roi Henri IV, « pour mettre en une place que l'on fait accommoder exprès sur le Pont-Neuf de Paris. »

De cette statue de Henri IV et de la collaboration de Pietro Tacca, élève de Jean de Boulogne, nous parlerons plus loin, dans le chapitre concernant la sculpture en France au début du XVIIe siècle.

Fig. 425. — L'une des portes de bronze de la cathédrale de Pise, faites après l'incendie de 1575.

Le 15 août 1608, à 8 heures du matin, Jean de Boulogne s'éteignit doucement dans sa maison du Borgo. Le lendemain, il était inhumé dans la chapelle del Soccorso qu'il avait fait aménager à grands frais dans l'église de l'Annunziata, et une inscription apprend encore aujourd'hui au passant que « Jean Boulongne, belge, noble, protégé des princes de Médicis, chevalier de la Milice du Christ, célèbre comme architecte et comme sculpteur, recommandable par ses vertus, ses mœurs et sa piété, a élevé cette chapelle à Dieu et cette sépulture pour lui-même et pour les Belges qui cultivent les mêmes arts. »

Les élèves de Jean de Boulogne. — Parmi les élèves groupés autour de Jean de Boulogne et que, dans les dernières années de sa vie, il associa de plus en plus à ses travaux, deux Flamands et un Italien occupent la première place : Adrien de Vries, originaire de la Haye, avait, comme tant d'autres à cette époque, franchi de bonne heure les Alpes, et sans doute il eut, comme Jean de Boulogne, passé sa vie entière en Italie, si l'empereur Rodolphe II ne l'avait appelé à Prague. C'est dans cette ville,

et aussi à Augsbourg, que se trouve la plus grande partie de son œuvre, et si le groupe de *Mercure enlevant Psyché* est aujourd'hui au Louvre, alors qu'il fut, vers 1590, fait sur l'ordre de l'empereur Rodolphe pour la cour du palais de Hradschin, à Prague, c'est que, transporté à Stockholm en 1648, à la suite du sac de Prague par les Suédois, il fut amené en France par la reine Christine après son abdication, donné par elle au ministre des affaires étrangères, Abel Servien, marquis de Sablé, dont les descendants le vendirent avec le château de Meudon à Louvois. Louvois le céda à Colbert, dont le fils, M. de Seignelay, en fit hommage à Louis XIV.



Phot. Alinari.

Fig. 426. — Fontaine de la place de l'Annunziata à Florence, par Pietro Tacca.

Pierre de Franqueville, né à Cambrai en 1548, mort vers 1618, était venu de bonne heure à Paris, où il avait commencé ses études. Il les continua à Inspruck, d'où, après un séjour de quelques années, il se dirigea sur Rome, pour devenir, en 1574, à Florence, l'élève et bientôt le collaborateur assidu de Jean de Boulogne. Florence, Gênes, Pise ont conservé plusieurs de ses travaux. A Gênes, il fit pour le palais Grimaldi un *Jupiter* et une *Junon*; pour la chapelle Matteo Senarego, dans la cathédrale, les statues des quatre Évangélistes, de *saint Ambroise* et de *saint Étienne*, dans ce style alambiqué et figé dont l'*Orphée*, aujourd'hui au Louvre, est la plus caractéristique expression. Cet *Orphée* menait jadis, dans les jardins de Jérôme de Gondi, tout un troupeau de bêtes et de monstres que Romolo Ferruzzi y avait sculptées, et c'est après avoir vu ce jardin alors célèbre que le roi Henri IV demanda à Jérôme de Gondi de faire tout ce qui dépendrait de lui pour engager Pierre de Franqueville à son service, ce qui se fit promptement, avec le consentement du grand-duc, vers 1601.

Sur le baudrier que porte Orphée, on lit : « *Opus Petri Francavillae belgici cameracensis Florentini academici pisanique civis a. d. m.* 1598, Belge d'origine, académicien florentin, citoyen de Pise. »

C'est à la grande part qu'il prit à la confection des portes de bronze du dôme de Pise qu'il dut ce dernier titre. Nous le retrouverons en France, sous Henri IV.



Phot. Lint.

Fig. 427. — La Nativité et l'Adoration des Bergers, par Ansi Tedesco. (Porte de la cathédrale de Pise.)

Quant à Pietro Tacca, qui vécut jusqu'en 1650, il était né à Carrare en 1577, s'établit de bonne heure à Florence où il fit pour la place de l'Annunziata une jolie fontaine ; déjà, en 1598, Jean de Boulogne l'employait aux bas-reliefs de la statue équestre de Cosme Ier. Son maître le désigna pour remplacer Franqueville, quand celui-ci, en 1601, fut appelé en France. Il eut à terminer la statue du duc Ferdinand Ier, la statue équestre d'Henri IV envoyée en France en 1612, et celle de Philippe III envoyée à Madrid en 1616. Son chef-d'œuvre est la statue équestre du roi d'Espagne Philippe IV, dans laquelle il donna, le premier peut-être, le modèle du cheval cabré, battant l'air de ses pattes de devant, qui devait par la suite être si souvent reproduit.

Pour le monument élevé à la gloire de Ferdinand Ier par la ville de Livourne, et dont la statue fut l'œuvre de Giovanni dell' Opera, Tacca exécuta les quatre esclaves enchaînés placés aux angles du piédestal (1615-1623). C'était une idée que Jean de Boulogne avait déjà eue pour le monument d'Henri IV, mais les esclaves de Tacca (pour lesquels il avait fait poser comme modèles de vrais esclaves Maures faits prisonniers par Ferdinand Ier) sont d'un réalisme autrement puissant et tragique.

C'est lui enfin qui fit, comme l'a démontré Courajod, le buste de son maître, aujourd'hui au Louvre. Nous le retrouverons dans l'atelier du Bernin. Il n'entre pas, en effet, dans le plan de ce volume, de pous-

ser l'histoire de la sculpture italienne au delà du pontificat de Paul V (1621).

Les portes de bronze du dôme de Pise. — On a vu que les deux



Fig. 428. — Tombeau de Paul V, à Sainte-Marie-Majeure (les bas-reliefs par Gilles Rivière).

principaux collaborateurs des portes de bronze pour la cathédrale de Pise furent Pierre de Franqueville ou Francheville et Giovanni Battista Caccini (1562-1612). M. Supino a démontré, en effet, que Jean de Boulogne, à qui on les avait attribuées, n'y eut aucune part.

Le dessin général fut fourni par l'architecte Rafaello Panni, et les bas-reliefs distribués à différents sculpteurs. Franqueville, pour sa part, eut le *Baptême du Christ*, le *Baiser de Judas* et le *Calvaire*; Pietro Tacca l'*Adoration des Mages*; Gregorio Pagani, le *Jardin des Oliviers*, le *Christ couronné d'épines*, le *Christ à la colonne*; Francesco della Bella, la *Résurrection de Lazare*; Ansi Tedesco, la *Nativité*; Giovanni Catesi, la *Tentation du Christ* et l'*Entrée à Jérusalem*; Caccini, enfin, la *Nativité de la Vierge*, la *Présentation au Temple*, le *Mariage* et l'*Annonciation*. De tous ces bas-reliefs, où se retrouve, avec des exagérations et des lourdeurs de style, comme un dernier écho des modèles de Ghiberti, ce sont encore ceux de Caccini qui auraient le moins à souffrir de ce redoutable rapprochement. Et dans la décoration des cadres de ces bas-reliefs, qui reste une des parties les plus intéressantes de l'œuvre commune, la part de Caccini fut aussi prépondérante. Les églises de Florence ont conservé un grand nombre de ses œuvres, et le pont de la Trinité est encore orné de l'*Automne* et de l'*Été* qu'il sculpta pour en décorer l'entrée. Enfin, le grand baldaquin surmontant le maître-autel de l'église Santo Spirito, avec ses marbres polychromes, ses statues mouvementées d'anges et de saints, est comme la première idée de ces décorations magnifiques et grandiloquentes dont Bernin allait bientôt donner à Saint-Pierre le modèle le plus majestueux.



Phot. Moscioni.

Fig. 429. — Fontaine de l'Acqua Felice, érigée par Sixte V. (La statue de Moïse par Prosper de Brescia.)

Les tombeaux des papes de la contre-réforme. — Nous avons indiqué déjà l'importance des tombeaux de Pie V, de Sixte V, de Clé-

ment VIII (voir fig. 416) et de Paul V groupés à Sainte-Marie-Majeure dans un décor somptueux de marbres polychromes. Autour de la statue du pape, des bas-reliefs historiques célèbrent les victoires de la papauté sur les infidèles et les hérétiques. C'est, au tombeau de Pie V, la bataille de Lépante et les victoires du duc de Santa-Fiore contre les protestants; au tombeau de Sixte V, la destruction des brigands de la campagne romaine, la canonisation de san Diego d'Alcala, la fin de la guerre entre l'Autriche et la Pologne; sur celui de Clément VIII, la conclusion de la paix entre la France et l'Espagne, la prise de Ferrare et celle de Strigonie; sur celui de Paul V, enfin, que le Pontife fit élever de son vivant (*vivens sibi posuit*), la réception des envoyés du Congo et du Japon, la construction de la citadelle de Ferrare, l'envoi de troupes en Hongrie au secours de Rodolphe II, la canonisation de sainte Françoise Romaine et de saint Charles Borromée.



Fig. 450. — Statue de Henri IV à Saint-Jean-de-Latran, par Nicolas Cordier de Lorraine (il Franciosino).

Il est remarquable que presque tous les artistes qui travaillent alors à Rome sont venus du Nord; les uns, du nord de la péninsule, comme Prosper de Brescia, qui sculptait pour la *Fontana Felice* le *Moïse* colossal et déclamatoire encadré entre les bas-reliefs de G. B. della Porta; Mariani, de Vicence (1565-1611), qui travaillait aux stucs de Saint-Jean-de-Latran et qui exécutait quelques-uns des bas-reliefs du tombeau de Clément VIII; Maderna, Milanais, dont nous nous occuperons par la suite; les autres, du nord de la France et des Flandres, comme Nicolas Cordieri surnommé le Franciosino, né en Lorraine vers 1567, mort à Rome le 27 novembre 1612, que nous voyons tour à tour employé dans la chapelle des Aldobrandini, à Santa Maria sopra Minerva, dans la chapelle

Pauline à Sainte-Marie-Majeure, à l'église des Trois-Fontaines et à Saint-Sébastien-hors-les-Murs, où il fait les statues de saint Pierre et de saint Paul ; à Sainte-Agnès-hors-les-Murs, où il sculpte la statue de la sainte ; à Saint-Jean-de-Latran, enfin, où, en souvenir des bénéfices accordés aux chanoines après la conversion du roi, il exécute la statue colossale de Henri IV, en bronze. Au tombeau de Pie V, Nicolas d'Arras, mort en 1598, et Gilles le Flamand furent aussi employés, et nous avons vu que, à Santa Maria dell'Anima, ils collaborent au tombeau de Charles-Frédéric, duc de Clèves.

De toute cette matière académique, un sculpteur de génie allait faire jaillir, au moment même où l'on pouvait croire qu'elle était à jamais inerte, une forme nouvelle de la beauté et de la vie, et ce sera le rôle du chevalier Bernin, dont nous étudierons l'œuvre dans la suite de cette histoire.

BIBLIOGRAPHIE

Voir la Bibliographie, tome IV, p. 242-244, — et, pour les ouvrages généraux concernant plus spécialement la période traitée dans ce chapitre, Ridolfi Tomazzo, Baglione, Baldinucci, Bellori, Milizia, etc., la bibliographie du chapitre précédent (p. 659), et, en outre : Steinmann, Nicc. Tribolo in Mus. naz. zu Florenz, *Zeitschr. für bild. Kunst*, XVIII. — Di un anne. doto del Montorsoli nel suo soggiorno in Messina, *Archivio storico siciliano*, nuova serie, 1904.

Benvenuto Cellini, *I trattati dell' oreficeria e della scultura* (Édition Milanesi, 1857). — *La vita de B. C.*, édition de Tassi, Florence, 1829 ; traduction de Leclanché, Paris, 1881. — *La vita di B. C.*, testo critico con introduzione e note storiche per cura di Orazio Bacci, Firenze, 1901. — Edition de Rusconi et Valeri, Rome, 1901. — Sidney J. A. Churchill, *Bibliografia Celliana*, dans la *Bibliofilia* de Florence, t. IX, 1907. — Eugène Plon, *Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur*, Paris, 1883. — B. Supino, *L'arte di Benv. Cellini scultore*, Bologne, 1910. — Pintor, Nuovi documenti s. Benv. Cellini, *Rivista d'Arte*, II, 120-152, 182-186. — Henri Focillon, *Benv. Cellini*, Paris, Collection « Les Grands Artistes », s. d., in-8°. — Dott. Francesco Querenghi, *La Psiché de Benv. Cellini, saggio critico*, con 16 illustrazioni. Bergamo, 1913, in-8°. — Pittaluga, Per il 4° centenario di Benv. Cellini. *Rivista Abruzzese*, 1903. — Bonnaffé, Benvenuto Cellini, *Études sur l'art et la curiosité*, Paris, 1903. — Il memoriale di B. Bandinelli, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XXVIII, p. 406.

L. Courajod, Quelques sculptures de la collection du Cardinal de Richelieu, *Gazette des Beaux-Arts*, 1882. — E. Piot, *Le cabinet de l'amateur*, t. IV, p. 521. — Abel Desjardins et Foucques de Vagnonville, *La vie et l'œuvre de Jean Bologne*, Paris, 1883, in-f°. — Patrizzi, *Il Gian Bologna*, Milan, 1905, in-8°. — Ilg, Giovanni di Bologna, *Jahrb. der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, t. IV. — *Le composizioni di diversi autori in lode del Ratto della Sabina* Sermartelli, 1583. — Vianoni, *Sulla statua di Cosimo a Pisa*, Pise, 1907. — Fiorelli, Gian Bologna e le ville Fiorentine, *Rassegna nazionale*, 1908. — J.-B. Supino, *Miscellanea d'Arte*, 1903. — A. Luxoro, Le opere di Pierino del Vaga e di Gian Bologna in Genova, *Arte ital. decorativa*, t. XIV, 1905. — B. Rivière. *Notes et documents inédits concernant la famille de Jean de Boullongne, sculpteur douaisien*, Nancy, 1908, in-8°. — A. Dubrulle, Le vrai nom du sculpteur Jean de Bologne, *Gaz. archéologique*, 1912.

CHAPITRE XIII

L'ARCHITECTURE EN FRANCE SOUS LE RÈGNE DE HENRI IV ET PENDANT LES PREMIÈRES ANNÉES DU RÈGNE DE LOUIS XIII[1]

Pendant son règne, Henri IV donna une vive impulsion aux constructions royales; il voulut reprendre la tradition de François I[er], pensant qu'il appartenait à un souverain d'aimer les bâtiments et de manifester ainsi sa puissance. L'importance des édifices élevés pour le roi, l'ampleur des projets entamés pour embellir la capitale du royaume, frappèrent les contemporains d'étonnement. « Sitôt qu'il fut maître de Paris, on ne vit que maçons en besogne », écrivait dans un éloge du souverain, au lendemain de sa mort tragique, l'auteur du *Mercure françois*. Rouvrir les chantiers et donner du travail aux ouvriers, après tant de misère et de chômage, implanter en France des industries de luxe en attirant d'habiles artisans étrangers, pensionner des artistes afin de les employer au service royal et que leurs ateliers fussent une « pépinière » d'apprentis, tel fut le plan de Henri IV dans le gouvernement des arts. Par l'appel aux étrangers, italiens ou flamands, le logement offert aux artistes dans les galeries du Louvre, commença cette centralisation de l'art au profit de la royauté qui devait atteindre sa plénitude sous le règne de Louis XIV.

Entre la génération des grands représentants de la Renaissance classique, qui disparaissent entre 1570 et 1590, et la génération des architectes qui atteignent la pleine renommée vers 1620-1630, il semble qu'il y ait comme une interruption dans la suite de l'histoire de notre archi-

1. Par M. G. Brière.

tecture. La mémoire des artistes qui travaillèrent alors, aussi bien que leurs créations, n'a pas été garantie de l'oubli. Les documents écrits deviennent rares et médiocres ; les « comptes des bâtiments du roi », ce guide sec mais sûr pour l'histoire des maisons royales, manquent après 1571 ; nombre d'actes sont demeurés dans les archives notariales où des chercheurs heureux les découvrent seulement depuis peu d'années. Les monuments eux mêmes ont été pour une grande part anéantis ou ont subi des transformations altérant leur caractère primitif. La gravure, heureusement, nous garde l'image de maints édifices, et les estampes de Chastillon, les relevés de J. Marot ou de Blondel sont nécessaires pour connaître l'histoire de l'architecture française pendant la période qui termine la Renaissance et prépare le classicisme.

Maisons royales renouvelées et agrandies, bâtiments d'utilité publique, création de places, d'hôtels de ville : telle fut la part des gouvernements, des cités, des princes dans les travaux exécutés pendant cette période. Entraînés par l'exemple du souverain, des particuliers feront bâtir des hôtels dans les villes ou des châteaux dans les campagnes. La renaissance catholique manifestera sa puissance par la création d'églises et de monastères. Depuis la pacification du royaume par Henri IV, vers 1595, jusqu'au moment où, entre 1620 et 1630, apparaissent les artistes formés par la pédagogie italienne : un Lemercier, un Vouet, ou un Sarrazin, s'écoulent une trentaine d'années fécondes pour l'architecture française ; nous assistons à une sorte de reconstruction de l'enveloppe matérielle de la société, comme par les mœurs, la morale, la religion, les principes de gouvernement l'on cherche à reconstruire l'âme des individus et l'esprit de la nation.

L'influence de la royauté, importante pendant le règne de Henri IV, s'affaiblira sous la régence de Marie de Médicis ; de vastes desseins seront abandonnés. Cependant la reine voudra posséder son palais, et fera élever le Luxembourg. Florentine, fidèle à l'art de sa patrie, Marie de Médicis inclinera plutôt les artistes vers l'imitation italienne.

Les travaux royaux étaient dirigés par la « surintendance des bâtiments ». Les surintendants qui se succédèrent dans la charge sous le règne de Henri IV et la régence de Marie de Médicis, Albert de Gondi, comte de Retz, François d'O, Nicolas de Harlay de Sancy, Sully, hauts personnages, n'eurent qu'une influence restreinte ; le vrai chef fut, à partir de 1594, l'intendant Jean de Fourcy, qui, actif, entreprenant, secondera les desseins du roi avec zèle et deviendra surintendant de 1621 jusqu'à sa mort, en 1625. Si l'initiative et le contrôle sont exercés par les fonctionnaires qui passent les marchés et ordonnent les paiements, la conception appartient aux architectes du roi ; c'est pourquoi il importe

de les désigner et de grouper quelques renseignements biographiques autour de leurs noms.

Baptiste Androuet Du Cerceau devient architecte du roi en 1578, succédant à J. Bullant et à Pierre Lescot; il était fils du célèbre dessinateur et graveur ornemaniste, dont l'œuvre abondante et touffue servira encore aux artistes, qui puiseront dans ses recueils nombre de leurs formules. On a vu le rôle de Baptiste Du Cerceau dans la continuation de la chapelle des Valois (voir tome IV, 2e partie, p. 554); il ne put diriger de travaux au Louvre, mais dessina sans doute des projets; nous ne savons s'il prit part à la construction du château neuf de Saint-Germain; il mourut en 1590. Le duc de Mayenne avait nommé à sa place l'architecte et sculpteur Pierre Biard; Henri IV ne reconnut pas cet acte et désigna le frère cadet du défunt, Jacques II Androuet Du Cerceau. Ce dernier meurt en 1614, mais en réalité, bien qu'il ait conservé son titre, à partir de 1594 sa charge est divisée, et un nouveau collègue prend la prééminence: Louis Métezeau, à qui les lettres patentes du 19 octobre 1594, contre lesquelles Jacques Du Cerceau protesta en vain, confient la conduite de tous les travaux dans les châteaux royaux. Cet architecte, qui sera ainsi, depuis 1594, le principal artisan des constructions royales, et dont la carrière correspond à la période active du règne, était d'une famille de maîtres-maçons, originaires de Dreux. Il meurt le 18 août 1615. Son frère, Clément Métezeau (1581-1652), aura en 1615 le brevet d'architecte du roi, attaché au Louvre, mais il servira plutôt comme ingénieur. Nous voyons figurer encore dans les « états » le nom d'Étienne Dupérac, également peintre et graveur, qui vécut longtemps en Italie, publia à Rome, en 1575, des relevés de monuments antiques, dessina des plans de jardins, fut ainsi l'un des initiateurs du genre emprunté aux villas d'Italie, et le maître de Claude Mollet. Il disparaît en 1604. Le successeur de Louis Métezeau et de Jacques Du Cerceau sera Salomon de Brosse, que nous trouvons attaché à l'administration royale en 1613, et qui aura le titre « d'architecte général des bâtiments du roi et de la reine mère » de 1615 jusqu'à sa mort, en 1626. Pendant sa direction, Jacques Lemercier, François Mansart entrèrent au service du roi; avec eux commence une nouvelle période de notre architecture.

ARCHITECTURE CIVILE

Il semble utile de grouper, en quelques remarques préliminaires, les caractères généraux qui se retrouvent dans la plupart des édifices civils élevés pendant la période que nous étudions.

La régularité est recherchée dans le plan comme la symétrie dans

l'ordonnance des façades. Les matériaux sont franchement accusés, sans dissimulation ni placage. L'usage très fréquent de la brique donne aux édifices l'un de leurs traits originaux. La brique avait déjà servi dans les constructions de la Renaissance, mais le plus souvent en manière d'ornement et pour dessiner des contours; à la fin du XVI[e] siècle, l'ossature de la construction étant constituée par des chaînages de pierres reliées, la brique ou des préparations offrant l'apparence de la brique forment le remplissage. Les monuments sont colorés par cette diversité de matériaux, des traînées blanches se détachant sur les tons rouges assourdis; de là cet aspect gai, vivant, qui frappe et séduit. Dans l'emploi des ordres antiques appliqués sur les monuments, deux tendances se manifestent : tantôt les ordres marquent les étages véritables du bâtiment, leurs proportions étant en rapport avec ces divisions, tantôt ils enferment l'ensemble de la façade dans une même ordonnance, négligeant les étages, les proportions étant calculées d'après la masse entière. Cette dernière conception, qui oblige à l'ordre colossal, à des frontons démesurés, fut heureusement moins en faveur. Pour le choix des ordres, on remarque la préférence donnée aux ordres les plus simples, le dorique, surtout le toscan; l'utilisation plus fréquente du pilastre que de la colonne, celle-ci employée engagée, rarement isolée. Les ordres ne jouent qu'un rôle secondaire dans les constructions plus modestes de particuliers ou d'utilité publique, et souvent pilastres et colonnes disparaissent, les lignes de l'édifice seulement indiquées par des refends. La statuaire comme la décoration délicate se trouvant écartées par l'usage des matériaux, l'ornementation des édifices est fort réduite. L'architecte cherche surtout à accuser les lignes, les angles du bâtiment, les ouvertures, par des parties saillantes, d'où l'usage fréquent et même abusif du bossage sous toutes ses formes. Tables de pierre dans les panneaux, clefs taillées à facettes aux portes et fenêtres, pilastres et colonnes divisés par tambours, frontons coupés aux portails et aux couronnements des avant-corps : tels sont les motifs le plus souvent employés, qui produisent des effets de lumière heureux, font naître des impressions de force et de solidité, mais fatiguent parfois par leur uniformité. La toiture prend alors une importance considérable; les combles sont élevés, à pentes raides, les crêtes ornées de plombs; les toits donnent la silhouette définitive de l'édifice, détachant les mouvements des pavillons et avant-corps; les lucarnes de pierre se profilent sur les ardoises, les hautes souches de cheminées régulièrement placées concourent également à l'équilibre du bâtiment. Abandonnant une partie de la surcharge de l'ornementation, l'architecte est obligé de se préoccuper davantage des effets de masse; l'art architectural redevient œuvre de constructeur plus que de dessinateur. L'influence italienne diminue

sous le règne de Henri IV, il semble qu'elle soit combattue par une inspiration venue des pays du Nord, sans que l'on puisse préciser les causes ni les agents de cette propagande; ainsi se forme une architecture civile dont les principes sont pénétrés de logique et de raison et qui, reprenant des traditions nationales, est plus originale et plus française, tandis que l'art religieux sera de plus en plus asservi à l'imitation des modèles italiens.

Les maisons royales. — L'idée de relier, par une suite de bâtiments longeant le bord de la Seine, le palais du Louvre à celui des Tuileries

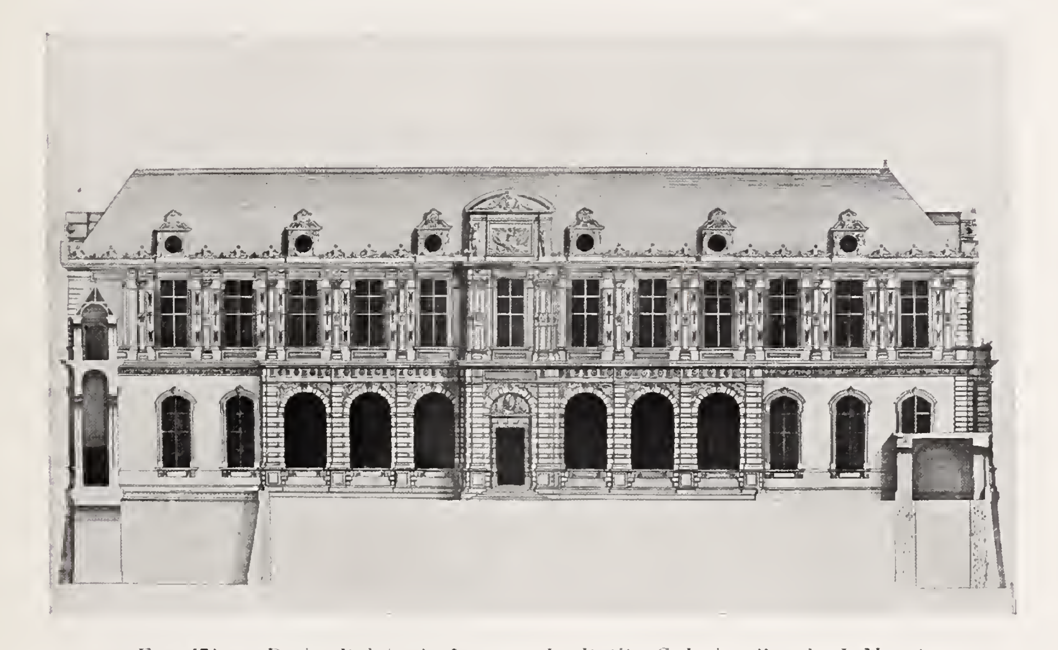


Fig. 431. — Paris. Palais du Louvre. La Petite Galerie, d'après J. Marot.

dut naître assez rapidement, dès la construction de l'œuvre de Philibert de l'Orme. Il était agréable pour le roi de communiquer entre ses deux maisons, d'avoir une sortie facile hors la ville dont l'enceinte isolait les deux demeures et de posséder ainsi un superbe édifice enfermant des cours et des jardins. L'histoire de la construction de la Grande Galerie demeure obscure, malgré les documents récemment mis au jour, les difficultés étant accrues par l'impossibilité d'étudier les monuments ou disparus ou profondément remaniés. Si le dessein de construire une galerie fut formé, et des plans même tracés entre 1565 et 1567, il est désormais certain qu'aucun bâtiment ne fut matériellement édifié. La fondation de la « Petite Galerie » par Catherine de Médicis, en 1566, marquait bien les intentions royales en faveur du grand projet. Cette gracieuse façade demeura longtemps inachevée; le comble fut élevé seulement en 1596, et toute la décoration datera du règne de Henri IV. Le

14 janvier 1595, les officiers des bâtiments du roi procédèrent à l'adjudication de la maçonnerie de toute la galerie du bord de l'eau; les travaux s'entamèrent, mais, des difficultés s'étant élevées entre les entrepreneurs et les fonctionnaires royaux, une nouvelle adjudication remit la conduite de l'œuvre à d'autres maîtres-maçons en 1603. En l'année 1607, le gros œuvre paraît terminé; dès 1604, la « Salle des Antiques » joignant la Petite Galerie se décore; en 1608, les lettres patentes du 22 décembre affectent des logements à des artistes dans la partie proche le Louvre. On reliait les bâtiments construits aux Tuileries par Jean Bullant depuis

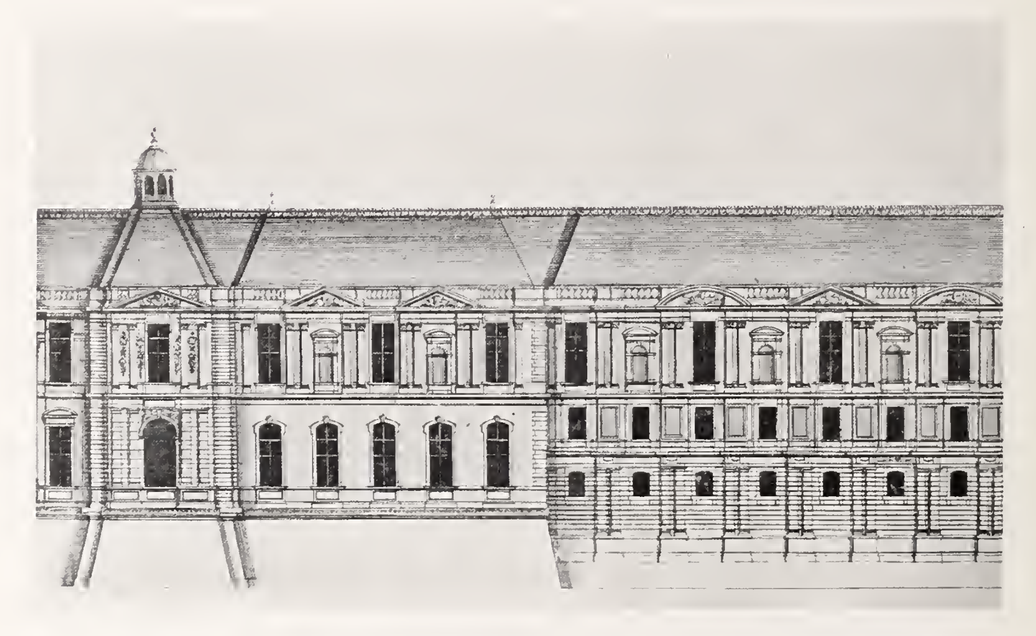


Fig. 452. — Paris. Palais du Louvre. La Grande Galerie, d'après J. Marot.

1594; le Pavillon de Flore, entamé en 1607, se termine en 1610. Sully déclare que le roi passa de l'un à l'autre palais dès le 1er janvier 1608. Du côté du Louvre (partie qui demeure, mais avec le détail achevé au XIXe siècle), entre deux avant-corps au soubassement robuste formant symétrie, trois niveaux sont nettement inscrits par les membres de l'architecture, un rez-de-chaussée à bossage vermiculé destiné aux ateliers, boutiques (sur la face postérieure), un étage intermédiaire aux trumeaux décorés de tablettes saillantes, et l'étage de la galerie, les hautes fenêtres couronnées de frontons alternativement arrondis ou triangulaires supportés par des pilastres accouplés. Une seule porte au milieu, surmontée d'un balcon d'un joli mouvement, rompait les lignes uniformes. La construction donne une impression de franchise par la logique de sa conception, d'élégance par le dessin des proportions, d'abondance par le raffinement des ornements, mais l'effet en est un peu grêle. La partie se rattachant

aux Tuileries, qui fut détruite par les travaux du nouveau Louvre sous Napoléon III, était d'un style différent. Des pilastres aux chapiteaux ioniques appuyés sur le soubassement soutenaient de lourds frontons, sans souci d'indiquer la division des étages, les fenêtres de la galerie pénétrant dans l'entablement. L'emploi de l'ordre colossal, la disproportion des frontons donnent à cette façade un aspect massif et comme écrasé. L'opposition entre les deux ordonnances a fait supposer l'intervention de deux architectes, et là-dessus les hypothèses furent nombreuses.

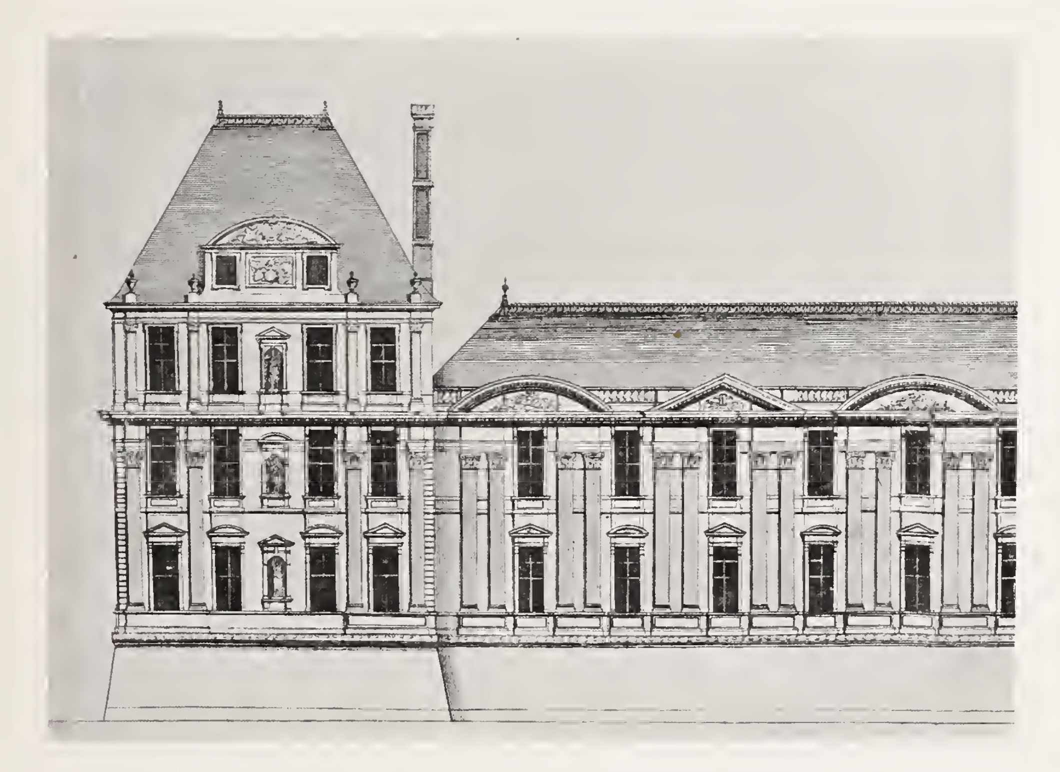


Fig. 433. — Paris. Palais des Tuileries. Le Pavillon de Flore, d'après J. Marot.

M. L. Batiffol affirme que tous les architectes qui eurent la charge de la conduite des bâtiments du Louvre depuis la mort de Pierre Lescot suivirent les plans et projets que le grand artiste avait laissés. Que Lescot ait conçu l'idée de réunir son Louvre aux Tuileries et qu'il ait préparé les moyens de réalisation, le fait semble prouvé ; que des dessins de Lescot aient été conservés, nous pouvons le croire ; mais que ses plans aient servi à l'érection de la Galerie telle qu'elle s'achève vers 1608, c'est là une affirmation qui demanderait une démonstration plus convaincante, car toute l'argumentation repose sur l'existence de deux plans, de date incertaine, et sans croquis des élévations. Il faudrait admettre une soumission, bien rare chez les architectes, à la pensée de leur prédécesseur, et une singulière altération dans la manière du créateur

du Louvre, car si la première partie n'est pas indigne de son génie, il est hardi de lui attribuer l'invention des proportions maladroites du Pavillon de Flore. Les textes qui révèlent les époques de la construction sont muets sur les auteurs des dessins; deux noms seulement sont mentionnés : celui de Louis Métezeau pour la décoration de la Salle des Antiques, en marbre de couleurs (1608), et celui d'Étienne Dupérac pour la sculpture d'une salle aux Tuileries (en 1605). L'histoire du Louvre et des Tuileries sous le règne de Henri IV est loin d'être connue dans ses



Phot Chevojon

Fig. 454. — Fontainebleau. Entrée de la cour des Offices.

détails, nous saurons seulement désormais que la réunion des deux palais fut effectuée entre 1595 et 1610.

En 1624, les chantiers sont rouverts au Louvre, dans la cour où les bâtiments de Pierre Lescot attendaient leur achèvement. Jacques Lemercier, chargé de la conduite des travaux, prolongea l'aile de Lescot, en répétant exactement son ordonnance, au delà d'un pavillon central; la cour du vieux Louvre acquit ainsi une étendue quatre fois plus grande qu'elle ne devait l'avoir à l'origine. Lemercier suivait ainsi les plans antérieurement dressés, ce grand projet ayant été formé dès le règne de Henri II; mais il modifia le dessin du Pavillon (dit de l'Horloge), surmontant l'attique de la Renaissance par un étage où il introduisit des groupes de femmes en cariatides (œuvres de J. Sarrazin), couronné par un dôme



PALAIS DU LOUVRE _PAVILLON DE L'HORLOGE

Librairie Armand Colin Paris

quadrangulaire. L'agencement des trois frontons inscrits les uns dans les autres, qui servent de couronnement, a toujours été blâmé par les théoriciens, le comble est de forme lourde (son ornementation modifiée sous Napoléon III). Aux extérieurs, Lemercier continuait les murailles nues de Lescot, à peine mouvementées par quelques refends, d'un aspect sévère.

Henri IV, comme François I[er], aima Fontainebleau et se plut à l'embellir. Par les agrandissements considérables qu'il ordonna, les



Fig. 455. — Fontainebleau. Vue du jardin de Diane, d'après Israël Silvestre.

décorations somptueuses qu'il commanda, le roi augmenta la renommée du château célèbre, qui reçut de son règne un nouveau lustre. En avant de la Cour Ovale, centre du château, et isolés d'elle par un fossé, s'élevèrent trois corps de bâtiment enfermant une large cour que l'on désigna sous le nom de Cour des Cuisines, puis des Offices. Ce sont des constructions utilitaires, traitées modestement, en matériaux vulgaires, — comme presque partout en ce lieu, — des lignes de briques marquant l'encadrement des fenêtres et les angles. Seule, la porte principale est d'aspect monumental, ornée de pilastres à bossages d'ordre toscan, supportant une voûte en cul-de-four surmontée d'un fronton. Ces constructions furent édifiées par les soins de l'entrepreneur parisien Remi Colin, qui fournit le devis en 1597 ; la date de 1609, gravée dans une inscription de la porte, marque vraisemblablement l'achèvement de

l'œuvre. D'autres bâtiments d'habitation assez insignifiants formèrent la cour de la Conciergerie, et le jardin de la Reine fut entouré des galeries de Diane, des Chevreuils, au fond d'une volière, devenue plus tard l'Orangerie; sobres constructions de brique et de pierre. La Galerie de Diane subsiste seule, mais complètement refaite au début du XIXe siècle. Tout l'ensemble s'achevait vers l'année 1600. Un petit édifice, justement célèbre, date encore du même règne : le couronnement en forme de dôme, reposant sur quatre arcades, de la porte Dauphine, appelée depuis porte du Baptistère. Le morceau est d'une rare élégance.

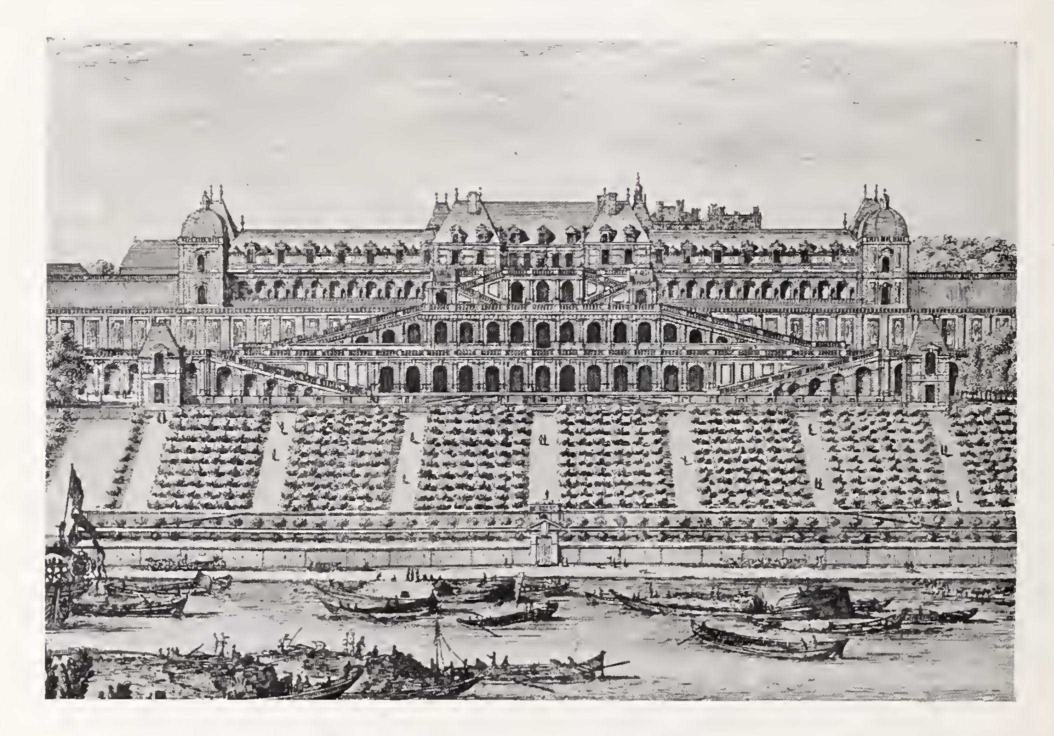


Fig. 456. — Château Neuf de Saint-Germain-en-Laye, d'après Israël Silvestre.

Les jardins se constituèrent alors; des artistes italiens eurent une grande part dans leurs embellissements : le peintre Roger de Rogerie en 1595; plus tard Thomas Francini et son fils Alexandre, qui firent élever les fontaines ornées de beaux bronzes fondus d'après l'antique et leurs inventions hydrauliques dans des encadrements de rocailles. Le grand canal fut creusé vers 1609; il étonna par son étendue. Ainsi agrandi de bâtiments qui prolongeaient sur l'horizon le profil dentelé de leurs toits semblables à ceux d'une ville, embelli d'œuvres brillantes, les appartements remplis de richesses, le château de Fontainebleau, où les créations de François Ier et d'Henri II étaient rajeunies, formait un ensemble artistique vraiment extraordinaire, et l'on comprend l'admiration qu'il excita alors par toute l'Europe.

En avant du grand édifice élevé à Saint-Germain-en-Laye par Pierre Chambiges sous le règne de François Ier, sur la terrasse dominant la Seine, Henri II avait fait construire, par Philibert de l'Orme, à partir de 1556, une maison de plaisance, appelée alors « la maison du théâtre ». Dans un tel lieu, le grand constructeur avait espéré donner libre cours à la hardiesse de son génie ; sa chute soudaine brisa ses desseins. Le bâtiment, continué sous la surintendance du Primatice, se composait d'un simple rez-de-chaussée enfermant une cour de forme circulaire, la face tournée vers la Seine prolongée par des terrasses couvertes, propices à la promenade. En 1594, les travaux reprirent au « Château Neuf », (tel sera désormais son nom), sous la direction de l'entrepreneur Guillaume Marchant, et les constructions nouvelles vont donner au petit logis l'apparence d'un édifice grandiose ; les terrasses, surmontées d'un étage et reliées, forment une façade imposante ; deux longues ailes enveloppent le château primitif. La création la plus originale de la nouvelle maison royale fut la construction des rampes et des escaliers ingénieusement disposés, qui permettaient de descendre de la terrasse supérieure aux parterres inclinés en pente douce jusqu'au bord de la Seine. Les murailles de pierre de taille soutenant les terres, les routes supportées par des arcades à robustes pilastres rustiques formant au-dessous des colonnades, composaient un soubassement majestueux. Vue des rives de la Seine, cette succession de terrasses, de portiques en amphithéâtre devait offrir un magnifique aspect. En même temps que s'achevait la construction des escaliers, vers 1598-1599, dans les deux longues galeries creusées sous les terrasses on aménageait une suite de grottes. Le Florentin Thomas Francini (1572-1651), « ingénieur en artifices d'eau », accordé au roi de France par le grand-duc de Toscane, bientôt nommé « intendant des fontaines », fut l'ordonnateur de toute la machinerie compliquée du jeu bizarre des eaux. Ces fantaisies ravirent d'aise les contempo-



Fig. 457. — Grotte d'Orphée au Château Neuf de Saint-Germain-en-Laye, d'après Abraham Bosse.

rains, et leur succès devait se prolonger jusqu'au milieu du XVIIe siècle. Sous des voûtes de rocailles, de coquillages, de pierres découpées en stalactites, en congélation, en mousses, apparaissaient dans des niches des sculptures représentant des divinités, des animaux ou des plantes. Autour des statues s'élançaient mille jets d'eau qui semblaient donner la vie aux pierres ou formaient par eux-mêmes des figures imaginaires. Ces coûteux travaux ne s'achevaient que vers la fin du règne. Le jardinier Jacques Molet, et peut-être l'architecte Dupérac, avaient donné les des-



Fig. 458. — Château de Monceaux, d'après Israël Silvestre.

sins des parterres de broderie disposés sur les terre-pleins des terrasses et dans les jardins.

Salomon de Brosse et le Luxembourg. — Né probablement à Montlaville, village proche Verneuil-sur-Oise, vers 1571, Salomon de Brosse appartenait à une famille d'artistes protestante. Son père, Jean Brosse, maître architecte, avait épousé une fille de Jacques Androuet Du Cerceau. Le futur architecte du roi fit son apprentissage dans l'atelier paternel et s'instruisit sur les chantiers de ce fameux château de Verneuil dont Jacques Androuet et son fils Baptiste avaient fait leur œuvre de prédilection; ainsi se marque le lien qui rattache Salomon de Brosse à l'école des Du Cerceau, et s'expliquent quelques-unes des sources de son inspiration. Puisant sa science dans les traités des grands réformateurs, ayant pénétré

l'esprit de la construction antique, curieux des problèmes théoriques de son art, empruntant des éléments de son style aux modèles répandus par le burin de Jacques Androuet, mais épurant et asservissant cette ornementation surabondante à des règles sévères, Salomon de Brosse sera le dernier grand représentant de la Renaissance française classique. Les débuts de sa carrière nous restent voilés. On ne sait s'il accomplit le pèlerinage d'Italie. Jeune, il travaille en des demeures parisiennes, aux hôtels de Soissons, de Bullion; à Montceaux, vers 1610; à Blérancourt en Picardie, où il aurait élevé un château; mais son nom n'apparaît en pleine lumière qu'à partir de 1615. Bientôt il prend la succession de son

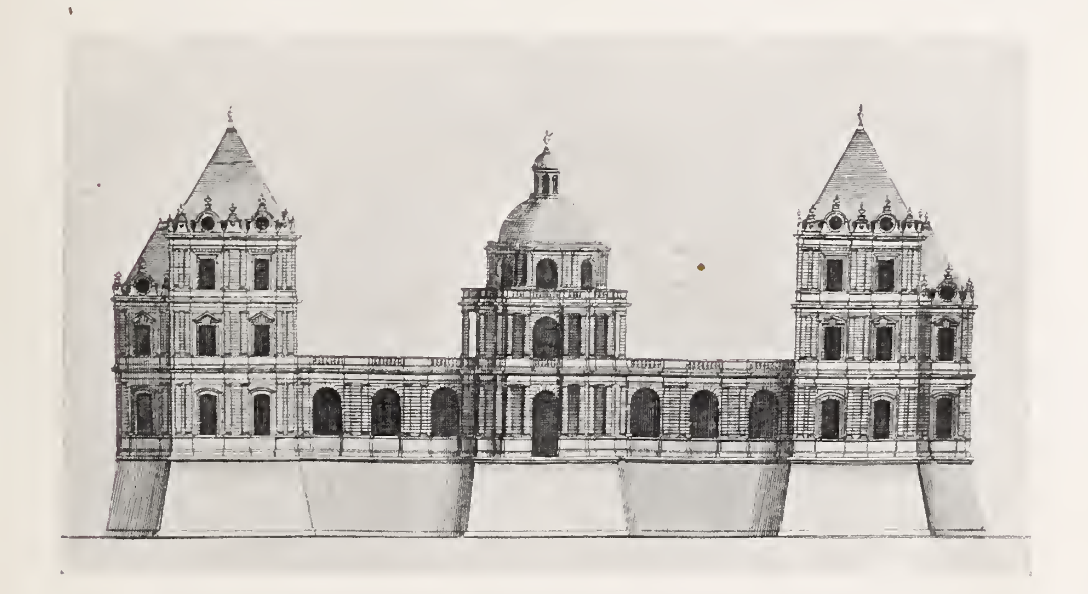


Fig. 459. — Château de Coulommiers, d'après J. Marot.

oncle Jacques Androuet Du Cerceau, puis de Louis Métezeau; dès lors, il deviendra le premier personnage de l'administration royale. Vers 1624, il semble en défaveur, peut-être à cause de sa fidélité à la religion réformée; il garde néanmoins son titre officiel jusqu'à sa mort, survenue le 9 décembre 1626.

Le château de Coulommiers en Brie, entamé en 1615 pour Catherine de Gonzague, duchesse de Longueville, et auquel Charles Du Ry, élève de De Brosse, travailla, ne fut jamais achevé, comme tant d'entreprises trop grandioses, et disparut en 1736-1738. Il était de plan régulier, trois corps de logis limitant la cour qui s'ouvrait par un portail monumental surmonté d'une coupole. Les murailles se dressaient, à l'extérieur, au-dessus de douves, ornées seulement de pilastres; sur la cour intérieure se déployait une grande richesse ornementale : statues dans des niches et sur la balustrade du comble. Avec plus d'exubérance et d'ostentation,

c'est le style du Luxembourg. De Brosse s'était inspiré, pour le plan, des grands châteaux de la Renaissance : Anet ou Ecouen, et, plus près encore, de Verneuil ou de Monceaux. L'imitation de ce dernier château (en achèvement vers 1560, acquis par Henri IV en 1596, et qui devait être la demeure préférée de Marie de Médicis), se marque clairement.

Le Luxembourg est l'une des œuvres célèbres de l'architecture française du commencement du XVIIe siècle, et des mieux connues. Marie de Médicis voulut posséder un palais qui égalât en splendeur les Tuileries de Catherine de Médicis et qui pût rappeler à ses yeux le palais de sa famille à Florence. En octobre 1611, la reine écrivait à la grande-duchesse de

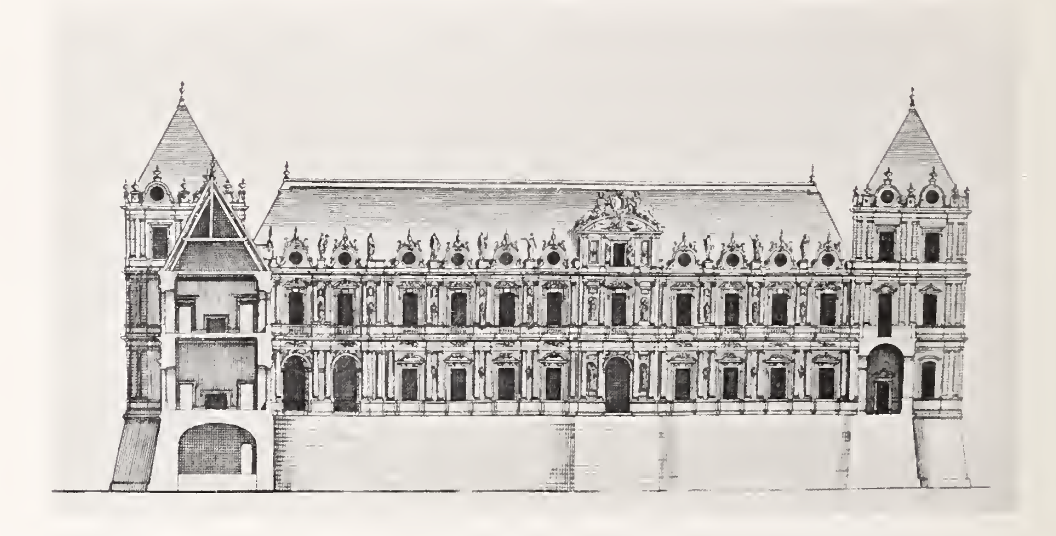


Fig. 440. — Château de Coulommiers. Façade sur la cour, d'après J. Marot.

Toscane pour demander les plans et dessins du Palais Pitti dont elle désirait s'inspirer et envoyait un architecte pour prendre des relevés du palais florentin. Une sorte de concours fut ouvert pour la construction de la nouvelle maison royale, Salomon de Brosse l'emporta. Dès la fin de 1612 ou 1613, il est à l'œuvre ; en 1621, la maçonnerie est très avancée ; en 1623-1624, des difficultés mettent en conflit l'architecte ordonnateur et les agents de la Reine, Salomon de Brosse cède la place à un nouvel entrepreneur, Marin de La Vallée, mais ses plans sont poursuivis, il est donc bien le seul auteur de l'édifice. L'obligation d'imiter le Pitti, imposée par les désirs de Marie de Médicis, explique en partie le dessin général du Luxembourg. La cour seule du palais florentin servit de modèle à l'artiste français. En les comparant, on voit la part de l'imitation dans l'ordonnance des trois étages avec l'emploi du pilastre et la variation des ordres, et surtout dans l'utilisation du bossage qui est presque l'unique ornement. Mais il existe une différence technique dans l'emploi de ce motif, le bos-

sage est franchement rustique au Pitti, formé de blocs de pierre à peine équarris, tandis qu'au Luxembourg ce sont de simples refends qui offrent un aspect plus léger et plus élégant. Là s'arrêtent les ressemblances; par le plan, les pavillons d'angle, la pente des toits, la forme des ouvertures, le portail d'entrée à coupole, Salomon de Brosse se rapproche du type traditionnel de la Renaissance. Cette demeure royale, située comme aux portes de la ville, au milieu des jardins, fut considérée au XVIIe siècle comme l'un des plus parfaits modèles de l'architecture française. On louait son aspect plein de majesté, la grâce et le charme de ses façades riantes. Les additions du XIXe siècle ont alourdi la conception première, que l'on ne peut juger avec équité. Dans les parterres qui encadraient le



FIG. 441. — Paris. Palais du Luxembourg, d'après J. Marot.

palais de la reine, l'architecte avait dessiné des « fabriques » à l'italienne; une grotte, remaniée et déplacée, reste comme un vestige de ce décor: la célèbre « fontaine », bel exemple de nymphées élevées à l'imitation de celles des villas d'Italie. Une entrée de grotte, du même style, dans les jardins du château de Wideville, est attribuée au même créateur[1].

ÉDIFICES PUBLICS. — L'impulsion qui avait été donnée aux constructions royales se propagea aux édifices publics : hôtels de ville, palais de Parlements, constructions urbaines.

Plusieurs corps de villes se signalèrent par leur activité. A Paris, la façade de l'Hôtel de Ville est achevée, la cour refaite (1618) et le

1. Dans son ouvrage sur Salomon de Brosse, M. J. Pannier, reprenant une hypothèse de M. de Nolhac, a voulu attribuer à l'architecte la construction du château primitif de Versailles, mais des documents récemment retrouvés prouvent que l'édifice dont il subsiste des murailles ne fut élevé qu'à partir de 1631. Il en sera parlé dans le prochain volume.

grand perron orné de la statue équestre du roi. Le principal corps de logis de l'Hôtel de Ville de La Rochelle, raccordant des bâtiments datant de Henri II, est bâti de 1595 à 1606 dans un style lourd, mouvementé, riche en sculptures (datant pour la plupart aujourd'hui du XIXe siècle). Au Capitole de Toulouse, une cour bordée d'arcades surmontées de galeries est édifiée entre 1602 et 1606, la brique employée par assises horizontales. Le plus beau type d'hôtel de ville nous est offert par celui de la cité de Reims, d'une ordonnance régulière, dont la première pierre fut posée le 18 juin 1627, la conduite de l'entreprise étant confiée au maître rémois Jean Bonhomme.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 442. — La Rochelle. Hôtel de Ville.

Salomon de Brosse devait attacher son nom aux reconstructions des Palais de justice de Rennes et de Paris. Envoyé par le roi auprès des membres du Parlement de Bretagne, De Brosse leur fit approuver ses plans en 1618. La première pierre du nouveau Palais était posée au mois de septembre; l'architecte ne surveilla pas lui-même les travaux, qui furent très lents, plusieurs fois interrompus, et qui ne s'achevèrent qu'en 1655; néanmoins, dans son extérieur, l'édifice de Rennes appartient bien à Salomon de Brosse, si la décoration intérieure est d'un autre âge.

La célèbre « grande salle » du Palais, à Paris, détruite par l'incendie le 7 mars 1618, fut reconstruite aussitôt, sous la direction de S. de Brosse, de 1619 à 1624. Deux fois, la salle des Pas Perdus devait

subir les atteintes du feu, en 1676 et en 1871 ; mais l'idée de Salomon de Brosse demeure vivante. Se servant des fondations anciennes, l'architecte conserva la disposition de la salle gothique, mais il transforma son style, substituant l'arcade à plein cintre à l'arc brisé, la voûte en berceau de pierre à la charpenterie, les pilastres doriques aux faisceaux de colonnettes. Cette nouvelle salle a gardé l'ampleur des proportions primitives, son aspect simple et grandiose.

Plusieurs fondations urbaines nous montrent la conception idéale que l'on avait alors des villes ; on cherchait la régularité du plan. Dans



Phot. Neurdein.

Fig. 445. — Rennes. Palais de Justice.

la création de Vitry-le-François, en 1545, les rues furent tracées avec symétrie, les maisons enfermées dans un carré flanqué d'une enceinte bastionnée. Quand Charles III de Lorraine constitue une cité nouvelle au sud de la vieille ville de Nancy, à partir de 1588, les alignements sont pris au cordeau ; des fortifications, dont quelques portes sont encore debout : Saint-Nicolas (1603-1608), Saint-Georges (1606), défendaient la ville neuve. A Charleville, fondée en 1605 par Charles de Gonzague, duc de Nevers, les rues viennent aboutir à une grande place centrale d'où l'on voyait les quatre portes de la ville ; de même à Henrichemont, que Sully avait établi en 1608 dans sa principauté du Berry, les voies forment une sorte d'étoile partant du milieu du bourg.

Dans les transformations des villes anciennes se manifestent les mêmes principes qui dirigent les fondations nouvelles. Des ordonnances

obligent à la régularité des façades et à l'alignement des maisons. La création de grandes places offrant des perspectives uniformes fut l'une des idées chères au roi pour l'embellissement de sa capitale. Sur une partie de l'emplacement de l'ancien Hôtel des Tournelles, Henri IV décida la construction de bâtiments de structure régulière qui devaient être affectés aux ouvriers des métiers de luxe qu'il voulait attirer dans le royaume. L'idée des « logis des manufactures » fut abandonnée, mais la place est fondée par les lettres patentes de juillet 1605, les terrains aussitôt lotis et les maçons à l'ouvrage. Ce fut la fameuse « Place royale », achevée seulement en 1612, et qui devint le centre d'un quartier élégant. Une suite de pavillons symétriquement disposés entoure la place ; deux pavillons, ceux du roi et de la reine, plus élevés, forment comme les entrées d'honneur. Au rez-de-chaussée règne une galerie en arcades, toute la construction est en chaînages de pierre et remplissage de briques, sans autre ornement que des bossages. L'alternance des hauts toits d'ardoise aux couronnements de plomb anime seule la silhouette des maisons uniformes qui offrent par leur coloration une impression de gaieté. Une autre place fut entreprise, en 1607, à la pointe de la cité joignant le pont qui s'achevait alors : la « place Dauphine », destinée à devenir un lieu de bourse et de change. Le style des maisons fut plus sobre encore, l'alternance de la pierre et de la brique en étant tout l'ornement. Dénaturées par les remaniements modernes, ces maisons ne sont plus que des bâtisses sans caractère. Plus important et plus original fut le projet de la « Place et porte de France » que le roi voulait édifier dans le quartier du Marais, sur l'emplacement du Temple. En regardant l'estampe de Claude Chastillon qui donne la perspective de l'ensemble, on croit voir un quartier de cité des Flandres ; jamais l'influence septentrionale sur notre architecture ne se marque plus fortement qu'en ce projet si curieux, que les ingénieurs Aleaume et Claude Chastillon avaient soumis au roi en 1609, et que sa mort interrompit brusquement. Les places parisiennes furent imitées en des villes provinciales. La « Place ducale » à Charleville rappelle de très près la Place royale, avec ses pavillons de briques coiffés de hautes toitures d'ardoise ; à Montauban, la « Place nationale », est reconstruite à partir de 1615, de lourds pilastres se superposent jusqu'à la toiture plate de tuiles, tandis que les « couverts » sont voûtés en arcs brisés.

Les travaux des voies de communication ne paraissent plus appartenir dans les temps contemporains au domaine de l'architecture ; la rupture n'est que récente. Deux célèbres entreprises d'utilité publique furent achevées sous le règne de Henri IV. A Paris, le Pont-Neuf, jeté sur la Seine à la pointe de la Cité, dont la première pierre avait été fondée en 1578, était interrompu depuis 1588. En 1598, Henri IV ordonna la reprise

des travaux, que conduisit Guillaume Marchant de 1599 à 1607, année où le pont fut ouvert à la circulation. Par la belle disposition des arches, l'assiette robuste des piles, l'ornementation vigoureuse qui accuse le profil du parapet, plus que par sa structure, ce monument mérite sa renommée. Les projets primitifs, auxquels Baptiste Androuet Du Cerceau



Fig. 444. — Paris. Place des Vosges (ancienne Place royale).

contribua très vraisemblablement, étaient fastueux, comportant des arcs de triomphe aux extrémités, des pyramides, rappelant le luxe éphémère déployé aux entrées souveraines. Au large de l'embouchure de la Gironde, sur l'îlot de Cordouan, l'ingénieur Louis de Foix avait entamé, en 1584, l'âpre construction d'un phare. Henri IV, en 1599, permit de rouvrir le chantier, et, en 1610, la lumière du » plus beau fanal de l'Europe », comme l'appelait avec orgueil son créateur, brillait sur les eaux. Le phare moderne a détruit en partie la tour du XVIe siècle surmontée jadis d'une coupole.

Pour amener les eaux de Rungis dans les jardins du Luxembourg, Salomon de Brosse construisit un aqueduc à Arcueil sur la vallée de la Bièvre, de 1615 à 1625. S'inspirant des modèles romains, il sut imprimer à son œuvre un caractère monumental, par la sobriété de la structure, le juste rapport des masses et la combinaison de l'appareil.

Châteaux et hôtels. — L'étude de ce type d'architecture est rendue difficile par la rareté des documents écrits conservés ou publiés et



Phot. Neurdein.

Fig. 445. — Château de Vizille.

l'incertitude des attributions ; on ne peut que former des groupements en désignant quelques édifices choisis parmi les plus caractéristiques.

De nombreux châteaux dressent au-dessus des fossés leurs murailles sévères flanquées de tours, offrant comme une silhouette féodale et gothique, marquant une réaction contre l'épanouissement riant des façades de la Renaissance, ouvertes à la lumière. Les châteaux du Repas (Orne), élevé de 1605 à 1615, avec ses douves, son pont-levis, l'appareil de pierres à peine dégrossies ; de Canisy (Manche), reconstruit par François Gabriel (en partie détruit) ; de Chiffrevast (Manche), vers 1610-1615, aux pavillons en forme de bastions ; de Montbras (Meuse), flanqué de tours ; d'Esquelbecq (Nord), datant de 1610, donnent des exemples de ces constructions d'aspect rude. Les grandes habitations du gentilhomme fermier, dont

Olivier de Serres trace le plan idéal dans son *Théâtre d'agriculture*, sont entourées de fossés, de tours. Ainsi se présente le château de Nedde (Haute-Vienne), triste et austère ; au contraire, les manoirs de Normandie sont égayés par les prairies, tel Fumichon (Calvados), où la brique (si usitée en cette province) est employée en appareil à damiers. L'un des plus importants châteaux élevés pendant le règne de Henri IV, celui de Vizille, garde l'aspect d'une forteresse, et les bâtiments se groupent comme autour d'un donjon. Le connétable de Lesdiguières, gouverneur du Dauphiné, fit appel à de nombreux artistes pour embellir cette maison dont



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 446. — Château de Cadillac.

il jetait les fondations en 1601-1602, sur les plans fournis par ses architectes Pierre La Cuisse et Guillaume Le Moyne, et que les peintres commençaient à décorer vers 1606-1609. Entre les deux corps de logis ouverts sur le parc descendent majestueusement les rampes d'un escalier. Le portail d'entrée est formé de colonnes à bossage ; au fronton s'inscrit fièrement la statue équestre de bronze du connétable, modelée par Jacob Richier.

Aucun projet de château ne fut formé au début du XVIIe siècle, comparable par son ampleur aux grandes demeures entamées vers la fin de la Renaissance : Montceaux, Verneuil ou Charleval, sinon le château de Coulommiers, qui devait rester interrompu. Sur un plan moins grandiose, avec cependant le désir de rappeler par son luxe ces maisons célèbres, Jean-Louis de Nogaret de La Vallette, duc d'Épernon, fit élever

à Cadillac, sur un coteau dominant la Garonne, une résidence fastueuse dont il posait la première pierre le 4 août 1599. L'architecte Pierre Souffron dirigea les travaux de 1599 à 1605. Trois corps de logis entourent la cour régulière, les murailles se dressent sans presque d'ornement à l'extérieur, des pavillons flanquent les angles; sur l'entrée, marquée par une porte monumentale à bossages, l'aspect est moins austère bien que toujours sobre. Les hautes toitures ont été déformées dans les temps modernes, le château ayant été à demi ruiné, transformé en prison. Des jardins ornés de fontaines et de grottes s'étendaient autour du logis. Dans l'église collégiale voisine, d'Épernon faisait aménager sa chapelle sépulcrale (en 1606); il rassembla autour de sa demeure un véritable atelier d'artistes. Charles de Cossé-Brissac faisait reconstruire une partie de son château de Brissac, de 1607 à 1616, sous la conduite de Jacques d'Angluze : un bâtiment massif s'élève jusqu'à la hauteur des tours qui l'enserrent, à chaque étage l'architecte a prodigué les pilastres, les frontons, les niches, les bossages, terminant le tout par une toiture écrasée en dôme, exemple rare de l'entassement des ordres classiques maniés avec lourdeur.

C'est, au contraire, avec un complet oubli des ordonnances antiques que furent bâtis quelques-uns des châteaux les plus originaux de cette époque, qui ne doivent leur valeur qu'à la simplicité des lignes, leur charme qu'à l'harmonieux mélange de la brique, de la pierre, des ardoises bleutées, et qui forment de séduisantes apparitions dans l'encadrement des prés, des arbres et des eaux. L'Ile-de-France, la Normandie, particulièrement, gardent de parfaits modèles du type de ce château, appelé habituellement de style Louis XIII, qui se constitue à la fin de la Renaissance et se prolongera pendant tout le XVIIe siècle. Rien de plus sobre que leur conception; en accusant la structure et montrant les matériaux utilisés, les architectes surent créer des œuvres d'art véritables par l'élégance des proportions, et animer les façades régulières par les mouvements des avant-corps, des pavillons, l'alternance des toitures hautes. Les châteaux des Montgommery à Ducey (à demi ruiné), de Vassy à Brécey (vers 1620), de Chambray, du Belley à Hénouville-sur-Seine (vers 1650, détruit en 1902), en Normandie; de Saint-Loup-sur-Thouet (vers 1610), en Poitou; de Jussy, en Berry; dans l'Ile-de-France : ceux de La Ferté-sous-Jouarre (de 1615, détruit en 1861), de Grosbois (vers 1616), de Wideville, élevé vers 1620 pour le surintendant Claude de Bullion, sont des exemples tour à tour modestes ou exquis de ces constructions françaises. Ce genre d'architecture se développe avec plus d'ampleur à mesure que l'on avance dans le règne de Louis XIII; le château de Balleroy, construit pour Jean de Choisy, que l'on date communément de 1626 à 1636, est, par la noblesse et l'élégance des

proportions, un véritable chef-d'œuvre. De grands châteaux procèdent de la même inspiration artistique : Daubeuf (vers 1629), Saint-Aubin d'Ecrosville, Tubeuf (achevé en 1645). Bientôt, les toitures s'abaissent, les combles se brisent, quelques motifs sculptés s'introduisent, les bossages et frontons se multiplient et alourdissent les lignes en étalant plus de magnificence ; le somptueux château de Beaumesnil (construit pour Jacques Leconte, marquis de Nonant, de 1633 à 1640) montre cette évolution, et l'on retrouvera encore des réminiscences du même style pendant tout le xviie siècle.



Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 447. — Dijon. Hôtel de Vogüé.

Les jardins commencent à prendre une véritable importance dans l'histoire de l'architecture. Aux châteaux de la Renaissance, ce sont des cours divisées en parterres de fleurs ou des vergers servant de promenoirs, placés à côté des bâtiments, entourés parfois de murailles, très souvent de galeries ou portiques de treillage. L'ornementation des jardins par la sculpture et les eaux fut une importation italienne (voir chap. XII). Alors l'architecte s'empare des jardins, les anime par les escaliers, les terrasses, les statues, les grottes rustiques, les eaux jaillissantes. Les architectes du xviie siècle auront le talent de mettre en valeur les bâtiments par la disposition des rampes, des nappes d'eau, des pelouses, des arbres, et de conformer la symétrie des parcs à la régularité des lignes des châteaux, composant ainsi des ensembles harmonieux.

Les habitations privées dans les villes ressemblèrent aux châteaux des campagnes, avec moins d'étendue et souvent une moindre symétrie, à cause de l'irrégularité fréquente des terrains. La brique mêlée à la pierre

oblige à une décoration sobre. Le logis abbatial de Saint-Germain-des prés vers 1586, plus tard le grand hôtel de Nevers, sur l'emplacement de l'ancien Nesle, offrirent à Paris les premiers modèles. On citait, Parmi les demeures de l'aristocratie parisienne, les hôtels Zamet, de Sillery (1608), Créqui (1611), de Clèves (v. 1615), de Bellegarde (1615). On fit honneur à la célèbre marquise de Rambouillet d'avoir exercé une grande influence dans la transformation des intérieurs par la création de son hôtel (1618), dans lequel elle aurait inventé « des agréments, des commodités et des perfections » ignorés jadis : ainsi la forme de l'escalier à la rampe arrondie en portion de cercle, l'élargissement des portes des salles placées en enfilade, les fenêtres sans appui permettant une vue aisée. L'hôtel Sully (1624 à 1650), attribué vraisemblablement à Jean Du Cerceau, avec ses bas-reliefs, son ornementation abondante, rappelle l'art de la fin de la Renaissance ; comme en Bourgogne plusieurs maisons, dont la plus remarquable est l'hôtel de Vogüé à Dijon, construit à partir de 1607 pour Etienne Bouhier de Chavigny, conseiller au Parlement (une partie achevée dès 1614), qui se distingue par cette sculpture d'un faire gras et savoureux qui fut de tradition en la province. Des logis plus modestes furent construits de brique. Un bon spécimen est donné par l'hôtel de Claude de Montescot (Hôtel de Ville), à Chartres, achevé en 1614. Rouen possédait jadis plusieurs jolies maisons de ce style.

ARCHITECTURE RELIGIEUSE

L'importance du mouvement catholique pendant la première moitié du XVIIe siècle explique l'abondance des constructions religieuses. A la faveur de la recrudescence de la foi, les créations d'ordres et les fondations pieuses se multiplièrent ; dans toutes les grandes villes, ce fut un « temps de fécondité monastique », comme l'écrit, en parlant de la cité parisienne, l'historien Michel Félibien.

Quand les principes de la Renaissance s'étaient introduits dans l'architecture religieuse au cours du XVIe siècle, il s'était opéré comme un mélange entre les éléments empruntés à l'Italie et à l'antiquité et les traditions du Moyen Age. L'ornementation nouvelle était une parure jetée sur la construction qui gardait les procédés anciens de sa structure. Dans les premières années du XVIIe siècle, malgré des survivances et des résistances, l'église sera complètement transformée par l'application complète des théories classiques. Ordres, pilastres, colonnes, chapiteaux, entablements, frontons seront employés seuls ; la voûte ogivale remplacée par la voûte en plein cintre. Alors se constitue un art religieux

qui se répand par toute la chrétienté. Ce sont des églises célèbres de Rome qui deviennent les modèles de l'art catholique pour les façades et les intérieurs : le Gesù, plus tard les églises plus riches et plus mouvementées de Sant'Andrea della Valle ou de Saint-Ignace.

L'église classique, ramenée à son type essentiel, aura les caractères suivants. Le plan traditionnel gothique est conservé, la forme de la croix latine habituellement suivie, la nef large, bien éclairée, les bas-côtés amoindris. Dans la construction, un changement d'importance capitale se produit dans la manière de voûter et, comme conséquence, dans la forme des appuis qui soutiennent la poussée des voûtes. La voûte sur nervures est proscrite, la couverture de la nef devient un plein cintre, reposant sur un entablement que supportent des pilastres encastrés dans une muraille s'ouvrant sur les bas-côtés. Les fenêtres de la nef forment des pénétrations appareillées dans le plein cintre. La substitution du plein cintre à la voûte gothique donna à l'édifice un aspect de lourdeur. Pour contre-buter la poussée de la voûte, l'arc-boutant nécessaire est dissimulé le plus possible ; il devient une sorte d'éperon massif, à l'aspect de console renversée, s'appuyant sur les doubleaux du collatéral. Ainsi la hauteur des nefs tend à s'abaisser ; l'église classique ne peut faire naître les sensations de hardiesse, d'élévation aérienne qui frappent d'étonnement à la vue des grands vaisseaux gothiques. A la croisée du transept s'élève, dans l'église classique type, une coupole, transformation de l'idée du clocher. La coupole sera, dans certains édifices, d'un effet heureux et donnera naissance à quelques-unes des plus belles conceptions architecturales du XVII[e] siècle. Considérée dans sa masse, sa coupe (à part les lignes de la coupole), l'église classique demeure une église gothique, bâtie par des procédés plus coûteux, moins ingénieux et plus fragiles, dans laquelle tous les membres de la construction sont revêtus d'ornements à l'antique. La façade sera désormais ornée somptueusement, au détriment du reste de l'extérieur à l'aspect dénudé ; les ordres en constitueront le décor essentiel. Deux ou trois étages, marqués par une ordonnance à l'antique, se superposeront en se rétrécissant, reliés par des volutes, le faîte terminé par un fronton marquant le pignon de la toiture. La façade est souvent un placage qui ne se relie pas logiquement avec la masse de la nef et n'en accuse pas les formes. Les éléments que doit manier et assembler l'architecte étant en petit nombre, les règles de leur usage fixées rigoureusement, il est difficile d'être original et de trouver des dispositions nouvelles. Seules les variations dans l'emploi des pilastres ou des colonnes, encastrés ou dégagés, des ordres et des frontons, permettront de distinguer l'ordonnance des portails dont le type paraît immuable. L'ornementation, ressource féconde d'originalité, est asservie à des formules. La grammaire ornementale des édifices

religieux, dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, est d'une rare pauvreté. Le sculpteur doit répéter les mêmes cannelures, les mêmes chapiteaux, les mêmes détails décoratifs avec une exactitude mécanique, et ses modèles sont fournis par des livres avec leurs formes et modules. De là cette monotonie dans l'aspect des églises catholiques de style classique pendant deux siècles; leurs ressemblances sont si frappantes, qu'il est souvent malaisé de distinguer les époques ou les régions.

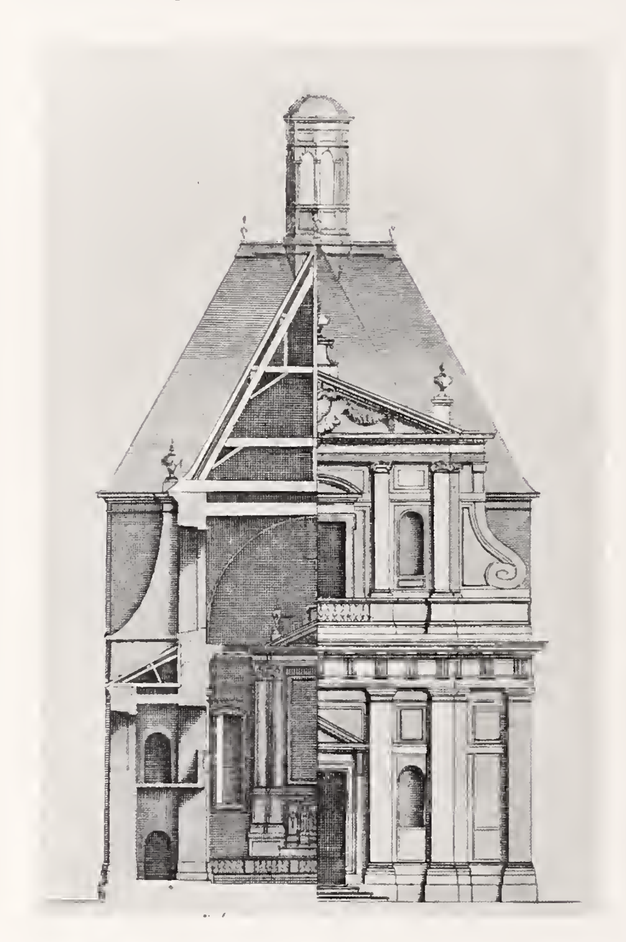


Fig. 448. — Paris. Église du Noviciat des Jésuites, d'après J. Marot.

Les ordres monastiques furent, en général, plus que le clergé séculier, les artisans de la transformation. Dans la propagande en faveur de l'architecture classique, l'ordre des Jésuites joua un rôle prépondérant. Il n'est pas exact de dire, comme on le répète volontiers, qu'il existe un « style jésuite »; tout d'abord, parce que le style que l'on désigne communément sous ce nom n'appartient pas en propre aux Jésuites, et ensuite, parce que l'uniformité des églises de l'Ordre n'est pas aussi complète qu'on a coutume de le proclamer; il n'en est pas moins vrai que, par leur goût déclaré pour l'architecture classique italienne, le lien étroit qui rattachait les provinces au chef résidant à Rome, les Jésuites ont été les agents les plus efficaces de la romanisation de l'architecture catholique. Tous les plans, tous les dessins devaient être soumis au Général et n'étaient exécutés qu'après son approbation. Des architectes confectionnaient des projets complets qu'ils expédiaient pour n'importe quelle ville; de là ces répétitions, de là cette méconnaissance des traditions d'un pays. Grâce à d'abondants documents, nous pouvons connaître dans le détail le travail d'édification des premières maisons de l'Ordre en France et suivre la carrière de leur plus célèbre constructeur, jésuite lui-même, Étienne Martellange.

Fils d'un peintre, Étienne Martellange naquit à Lyon, en 1568; il entra dans l'Ordre, en 1590, en qualité de « coadjuteur temporel », titre qu'il conserva toute sa vie. Il séjourna à Rome jusque vers 1603-1604. Faisant profession d'architecte, il deviendra dès lors comme une sorte d'inspecteur de l'Ordre, fournissant des plans, rectifiant les travaux qui étaient soumis à son appréciation. Il parcourut la France, s'occupant partout des maisons des Jésuites, de leurs collèges. Il cessa de travailler vers 1637, et mourut à Paris en 1641. Par un recueil de dessins, qui était comme un livre de raison, nous suivons ses voyages et ses entreprises. Collèges et chapelles de collèges se succèdent dans ses préoccupations. Des collèges, lourdes masses de pierre, il n'y a rien à dire; les chapelles seules offrent un intérêt architectural. En 1605, Martellange s'occupe du collège du Puy; en 1605 et 1606, il dresse les plans de celui de Vienne, la chapelle élevée plus tard, de 1625 à 1659 (église Saint-André-le-Haut); de 1605 à 1608, il travaille à Sisteron; en 1610, il est à Dijon, surveille la chapelle des Godrans, qui est inaugurée en 1617; à Roanne, il donne les plans de la chapelle en 1617 (elle existe, mais remaniée); en 1612, il est à La Flèche, où les Jésuites avaient ouvert, en 1604, l'un de leurs plus célèbres collèges, puis à Nevers; en 1617, à Orléans, pour le collège, et en 1625, pour la reconstruction de la cathédrale. Il est difficile de démêler les œuvres personnelles de Martellange dans toutes ces constructions, dont il ne fut souvent que le surveillant. Partout c'est le même type de portail formé d'ordres, généralement de pilastres, plaqué sur une église modeste d'extérieur, les intérieurs ornés de retables chargés de sculptures. Le maniement des ordres est souvent maladroit (comme à Saint-Pierre-de-Nevers); il fut, au contraire, d'une parfaite régularité dans l'église du Noviciat de Paris,



Phot. de la Comm. des M H

Fig. 449. — Paris. Église Saint-Gervais. Portail.

fondée en 1650, dont on vantait la pureté des lignes et qui devint un modèle (imitations à la Visitation de Moulins, 1648-1655; à Quimper, vers 1666).

Le chef-d'œuvre de l'application des ordres à une façade d'église était achevé depuis plusieurs années quand Martellange élevait son meilleur ouvrage. Les dernières travées de la nef de l'église gothique de Saint-Gervais de Paris avaient été continuées dans le style du xve siècle en 1610-1611; la façade fut construite de 1616 à 1621 sur le dessin de Salomon de Brosse. L'artiste ne s'est pas soucié de faire coïncider son portail avec la nef qu'il terminait; il a fait un placage, superposant trois ordres selon les règles classiques : le toscan, l'ionique et le corinthien, le pignon masqué par un fronton. Ce monument fut célèbre; on épuisa jadis pour le louer toutes les formules de l'admiration. Au XIXe siècle, la réaction en faveur de l'art gothique a fait oublier sa valeur et il semblerait qu'il ne soit qu'un exemple, entre tant d'autres, de portail classique. Sa conception acceptée, il mérite d'être placé au premier rang parmi les œuvres du genre, par la justesse de ses proportions; peut-être sa parfaite correction donne-t-elle une impression de froideur.



Phot. Lévy.

Fig. 450. — Paris. Église des Carmes.

La coupole, autre élément caractéristique de l'église classique, s'introduit peu à peu. Le premier essai, fort modeste, fut tenté à Paris à la chapelle du couvent des Augustins déchaussés (plus tard Petits Augustins, actuellement l'École des Beaux-Arts), dont Marguerite de Valois posait la première pierre, le 21 mars 1608. Cette construction, en forme d'hexagone, étonna par son goût tout nouveau. Quelques années après, une coupole plus apparente s'élevait au transept de la chapelle des Carmes déchaussés (rue de Vaugirard). Marie de Médicis avait posé la première pierre du bâtiment, le 20 juillet 1615; il était ouvert au culte en 1620. Cette coupole est d'une rare maladresse, l'intérieur de l'église

plein de fautes grossières. Une véritable coupole, de structure régulière, rehaussa l'église de la maison professe des Jésuites à Paris (devenue la paroisse Saint-Paul-Saint-Louis), l'une des plus considérables de l'Ordre et la plus complète imitation d'une église romaine avant le Val-de-Grâce. La première pierre fut posée en 1627, le portail élevé à partir de 1634, grâce aux libéralités du cardinal de Richelieu, mais le culte ne fut célébré qu'en 1641. Les deux meilleurs architectes de la Société y travaillèrent : Martellange et le P. François Derand (1588-1644), savant géomètre, sans que l'on distingue le véritable auteur du projet. La façade est pesante avec ses trois ordres de colonnes corinthiennes ou composites superposées ; l'effort pour éviter la forme pyramidale de l'église romaine peu heureux. D'autres églises de Paris s'étaient élevées, présentant aux yeux le même style romain. Des églises modestes, récemment achevées, les Minimes (1611), les Feuillants (1608), Sainte-Élisabeth (depuis 1628) s'ornaient de portails classiques : celui des Feuillants par François Mansart date de 1624 ; l'Oratoire est commencé en 1621, sous la conduite de Jacques Lemercier. L'architecture religieuse classique est désormais constituée.



Phot. Neurdein.

Fig. 451. — Paris. Église Saint-Étienne-du-Mont.

N'étudier que ce seul type d'église pendant le début du XVIIe siècle, serait donner une fausse impression du mouvement général de l'architecture religieuse. Les hésitations, les compromissions qui marquèrent l'introduction des éléments classiques dans l'église au XVIe siècle se

continuent. Des maîtres-maçons peu familiarisés avec les ordres et leurs proportions, des paroissiens voulant garder l'aspect ancien de leurs églises, mais craignant de ne pas être à la mode, contribuèrent à la création d'œuvres composites, qui s'écartent des règles et, par là, sont parfois séduisantes. A Paris, où bourgeois et artisans furent longtemps rebelles aux innovations, l'église Saint-Étienne-du-Mont offre un exemple significatif. Cette charmante église, qui avait commencé à s'élever en 1517, au début des transformations qui menacent l'art français, reflète en tous ses détails les variations du goût. Le vaisseau est tout gothique; le jubé de Pierre Biard, de 1601 à 1609, à la fois œuvre d'architecte et de sculpteur, mêlant les raffinements d'une coupe de pierre savante à l'utilisation des ornements classiques, ferme le chœur à la manière accoutumée; la forme des fenêtres, des arcs-boutants fait seulement sentir l'affaiblissement progressif des traditions gothiques. Quand il s'agit d'achever le monument par le portail, dont on pose la première pierre en 1610, tous les éléments italo-antiques sont mis à contribution : colonnes à tambour, chapiteaux, architraves, frontons, mais sans effacer les lignes de la construction sur laquelle ils s'appuient, le pignon aigu apparent, la distinction de la nef et des bas-côtés accusée. Dans ce sans-gêne et ce laisser-aller, cette gaucherie même, il y a du charme; toute fautive qu'elle soit, la façade de Saint-Étienne-du-Mont ne laisse pas d'avoir un attrait qui manque à tant d'œuvres plus savantes. On remarque cet emploi confus des ordres appliqués pour décorer les membres d'architecture, sans les dissimuler, en maintes églises provinciales; ainsi au transept septentrional de Saint-Florentin (Yonne) ajouté depuis 1611, au portail de Saint-Pierre d'Auxerre élevé à partir de 1651. Dans la célèbre église Saint-Eustache de Paris, continuée vers 1620, et où l'on travaille jusque vers 1640, aucun détail ne révèle les transformations récentes; le système de la voûte ogivale est toujours mis en pratique. De cette survivance des procédés gothiques, l'un des exemples les plus frappants est celui de la reconstruction de la cathédrale d'Orléans, qui avait été ruinée pendant les guerres religieuses, les chapelles du chevet seules restées debout, et dont Henri IV vint poser solennellement la première pierre le 18 avril 1601. Le nouveau chœur, achevé vers 1622, est construit rigoureusement selon le système gothique. En certaines provinces, la persistance de formes architecturales déconcerte l'archéologue; il existe dans le Bordelais des églises de villages édifiées au début du XVIIe siècle qui paraissent franchement romanes : à Tourtérac, une abside datée de 1607; l'église de Francs, construite de 1605 à 1617. Il y eut là, non pastiche, mais continuation d'habitudes transmises par des générations de maçons.

L'ordre des Jésuites, cet actif propagateur des formes italiennes, n'eut pas une horreur invincible pour le gothique. Dans les pays attachés

à leurs traditions, les religieux surent adapter leurs édifices aux désirs de leurs fidèles. Dans les Flandres, les Pays-Bas espagnols, en Franche-Comté, comme dans les provinces rhénanes, s'élevèrent, au début du xviie siècle, des monuments continuant les procédés de l'art ogival : ainsi à Saint-Nicolas de Valenciennes (1601 à 1607), édifice à trois nefs couvertes de combles à pignons, aux fenêtres à remplages flamboyants, et où des colonnes supportent la charpente ; à la chapelle d'Arras, de pierre et de brique, (finie en 1620) ; à celle de Saint-Omer, entamée en 1615, de structure moins franchement gothique, car elle ne se termina qu'en 1656. Dans les Pays-Bas (Tournai, église du Noviciat, 1612 ; Courtrai, vers 1610 ; Gand, 1605-1621), les Jésuites ont conçu des édifices qui, par la simplicité de leurs matériaux (brique et bois), la logique de leur construction sont des exemples pleins de goût, qui prouvent que les principes féconds de l'art ogival pouvaient, en se modifiant, servir encore. Courajod voyait dans ces survivances des « résistances de l'art national », y découvrant avec joie une protestation du tempérament « chrétien et septentrional à l'invasion de la pensée latine et italienne ». Il nous semble que l'ardent adversaire du classicisme s'illusionnait un peu sur la valeur de ces manifestations en leur prêtant des raisons profondes de sentiment ou d'esthétique. L'une des causes qui expliquent les constructions d'églises gothiques, à côté de la tradition, doit être cherchée dans les habitudes des gens de métier. Les corporations de maçons avaient peine à se plier aux nouvelles coupes de pierre, et des architectes pouvaient être incapables de les diriger en dressant des



Phot. Lecerf, Rouen.

Fig. 452. — Rouen. Chapelle du Lycée.

épures. Ce qui prolongea la vie des procédés gothiques, de la voûte française — car c'est par là surtout que se marque la « résistance », — ce fut la main d'œuvre ouvrière. La juxtaposition de la voûte gothique et du pilastre romain dans un grand nombre d'églises nous semble confirmer cette explication. Plusieurs chapelles des Jésuites présentent cette particularité qui contribue à leur donner une physionomie originale. Les chapelles de La Flèche (1612 à 1622), de Poitiers (1608 à 1610), de Chaumont (entamée en 1629 ou 1630, achevée en 1638-1640), d'Avignon (en construction en 1617, achevée après 1632), d'Eu (commencée en 1613), construction de pierre et de brique, de Rouen, l'une des plus curieuses, (début vers 1610, en 1624 on pose la première pierre de la façade achevée seulement au début du XVIIIe siècle), offrent des voûtes à nervures reposant sur un entablement et des pilastres. Tous ces exemples prouvent la diversité des créations sous l'apparente uniformité des formules. L'historien doit noter ces divergences, pour montrer les hésitations qui se manifestaient, la force encore vive des traditions, et pour expliquer comment, dans les trente premières années environ du XVIIe siècle, se mêlaient des idées diverses, des influences contradictoires; cette confusion même est la manifestation de la vie ; seulement il ne faut pas exagérer l'importance des survivances du passé : à ce moment, comme cinquante ans auparavant, lors de la propagande de la Renaissance, les résistances furent brisées, venant de milieux d'où la vie se retirait peu à peu, et le classicisme triompha.

Les protestants, au milieu des troubles et des persécutions, n'avaient pu songer à construire des lieux de culte; aucun édifice du XVIe siècle ne révèle dans l'histoire de l'architecture française l'existence d'une nouvelle religion. Au début du XVIIe seulement, un temple réformé s'élèvera, offrant une disposition nouvelle, et sa création sera due au plus illustre architecte protestant d'alors : Salomon de Brosse. Le culte réformé, toléré à Charenton, se donnait, depuis 1606, dans une salle probablement construite par le même architecte, mais sans valeur artistique; elle fut détruite en 1621, pendant une émeute. Louis XIII l'ayant permis, un second temple est fondé à Charenton, le 23 juin 1623, et ouvert aux fidèles dès l'année suivante. De Brosse ne pouvait suivre de traditions antérieures : les catholiques n'auraient pas admis que l'on employât la forme ordinaire de l'église et les protestants n'avaient pas fixé encore les dispositions de leurs édifices religieux. Pour rassembler dans une même salle un grand nombre d'auditeurs, leur permettre d'entendre le prêche et de prendre part aux prières, De Brosse s'inspira du plan de la basilique vitruvienne et sut en tirer un parti original. Sur un plan rectangulaire, un portique de colonnes enfermait un large espace vide, les colonnes for-

maient deux étages de galeries, quatre escaliers aux angles en permettaient l'accès; des fenêtres superposées versaient la lumière dans cette grande salle d'assemblée — (quatre mille personnes, pense-t-on, pouvaient s'y réunir) — qui se signalait aux regards par le grand comble de la toiture. Le Temple de Charenton, qui devait être démoli en 1685, au moment de la Révocation, devint célèbre par son originalité et la simplicité judicieuse de ses aménagements, et plusieurs temples — dont certains existent encore — furent élevés en Allemagne d'après son modèle.

BIBLIOGRAPHIE

Généralités. — Aux histoires générales de l'architecture déjà citées (A. Choisy, etc.), et de l'architecture de la Renaissance (W. Lübke, Pattison, H. de Geymüller, L. Palustre, voir t. IV (2e partie), p. 570), ajouter : W. H. Ward. *The Architecture of the Renaissance in France* (1495-1830). Londres, 1911, 2 vol. in-8°. — Reginald Blomfield. *A History of French Architecture from the reign of Charles VIII till the death of Mazarin.* Londres, 1911, 2 vol. in-8°.

Sur l'époque de Henri IV et le début du xviie siècle : L. Vaudoyer. Études d'architecture en France. *Magasin Pittoresque*, 1844-1848. — Poirson. *Histoire du règne de Henri IV.* 2e édit., Paris, 1862-1867, 4 vol. in-8° (t. IV) et *Atlas* de planches, in-folio. — H. Lemonnier. *L'art français sous Richelieu et Mazarin.* 2e édit., Paris, 1912, in-16. — G. Fagniez. *L'économie sociale de la France sous Henri IV.* Paris, 1897, in-8°. — L. Courajod. *Leçons professées à l'École du Louvre*, t. III : *Origines de l'art moderne.* Paris, 1903, in-8°. — L. Batiffol. Marie de Médicis et les arts. *Gazette des Beaux-Arts*, 1905 et 1906. — *Les actes de Sully passés au nom du roi de 1600 à 1610....* publ. par F. de Mallevoüe. Paris, 1911, in-4°.

Artistes. — Voir le *Dictionnaire critique* de Jal, les Dictionnaires d'architectes français de Lance et Bauchal, l'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* publié sous la direction de U. Thieme et Becker depuis 1907. — A. Berty. *Les grands architectes français de la Renaissance.* Paris, 1860, in-8. — J.-J. Guiffrey. Liste des artistes employés aux châteaux royaux et Les logements d'artistes au Louvre. *Nouvelles Archives de l'art français*, I et II. 1872-1873. — H. de Geymüller. *Les Ducerceau.* Paris, 1887, in-4°. — *French Chateaux and Gardens in the XVIth century. Reproductions of drawings hitherto unpublished by Jacques Androuet Ducerceau, edited by* W. H. Ward. Londres, 1909, in-f°. — E.-L.-G. Charvet. *Étienne Martellange.* Lyon, 1874, in-8°. — H. Bouchot. *Notice sur la vie et les travaux d'Étienne Martellange* et *Catalogue de dessins conservés à la Bibliothèque nationale.* [*Bibliothèque de l'École des Chartes.* 1886. — J. Pannier. *Salomon de Brosse.* Paris, 1911, in-8°.

Monuments. — Voir les recueils de planches anciens : P. Le Muet. *Manière de bâtir pour toutes sortes de personnes.* Paris, 1623, in-f°. — *Topographie françoise* de Claude Chastillon, publ. par J. Boisseau, 1641, in-f°. — Les *Recueils de plans, profils et élévations des palais, châteaux, églises...*, dessinés, mesurés et gravés par Jean Marot; *L'architecture françoise* de J. Fr. Blondel (1752-1756); — les recueils modernes cités t. IV, p. 570-571 : A. Berty. *La Renaissance monumentale en France*; Rouyer et A. Darcel. *L'art architectural en France depuis François Ier jusqu'à Louis XIV*; C. Sauvageot. *Palais, châteaux, hôtels et maisons de France; La Normandie pittoresque et monumentale*, etc.

Bordeaux et la région du Sud-Ouest au temps de Louis XIII (Dessins). Publ. des *Archives historiques de la Gironde*, 1904, in-4°. — Ch. Braquehaye. *Documents sur l'histoire des arts en Guienne. Les artistes du duc d'Epernon* [à Cadillac]. Bordeaux, 1888, in-8°. — Le P. Dan. *Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau.* Paris, 1642, in-4°. — Abbé Guilbert. *Description... de Fontainebleau.* Paris, 1731, 2 vol. in-16. — R. Pfnor et Champollion-Figeac. *Le palais de Fontainebleau.* Paris, 1863, 2 vol. in-f°. — L. Dimier. *Fontainebleau* (Les Villes d'art célèbres). Paris, 1908, in-8°. — Les histoires et anciens guides de Paris, particulièrement : J. Du Breul. *Le théâtre des antiquitez de Paris.* Paris, 1612, in-8°. *Supplément*, 1639. H. Sauval. *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris.* Paris, 1724, 3 vol. in-f°. Germain Brice. *Description de la ville de Paris*, édit. de 1752, 4 vol. in-12. — Cte Léon de Laborde. *Le Palais Mazarin et les habitations de villes et de campagne au XVIIe siècle.* Paris, 1845, in-8°. — P. Lacroix et Poirson. La porte et la place de France sous le règne de Henri IV. *Gazette des Beaux-Arts*, 1870. — L. Lambeau. *La Place royale.* Paris, 1906,

in-8°. — F. de Dartein. *Le Pont-Neuf à Paris*. Paris. 1911, in-4°. — A. Berty. *Topographie historique du vieux Paris. Région du Louvre et des Tuileries*. Paris. 1866-68. 2 vol. in-4°. — A. Berty et Tisserand. *Région du bourg Saint-Germain*. Paris, 1876. in-4° — L. Batiffol. Le Louvre et les plans de Lescot. *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, et Les travaux du Louvre sous Henri IV. *Ibid*, 1912. — Hustin. *Le palais du Luxembourg*. Paris, 1904, in-4°. — L. Batiffol. Marie de Médicis et le palais du Luxembourg. *Revue de l'art ancien et moderne*. 1905. — G. Houdard. *Les châteaux royaux de Saint-Germain en-Laye*. Saint-Germain, 1909-1912, 2 vol. in-4°. — E. Maignien. *Les artistes grenoblois* [Vizille]. Grenoble, 1887. in-8°.

L. Serbat. L'architecture gothique des Jésuites au xviie siècle. *Bulletin monumental*, 1902 et 1903. — Bourde de la Rogerie. Notice sur un recueil de plans d'édifices construits par des architectes de la Compagnie de Jésus. *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements*. 1904. — A. Roserot. L'église du collège des Jésuites de Chaumont. *Ibid.*, 1902. — J.-A. Brutails. De la persistance des formes architecturales en Bordelais, à propos de l'église de Francs. *Société archéologique de Bordeaux*, 1892. — *Inventaire des richesses d'art de la France. Paris. Monuments religieux*. Paris, 1876-1901, 5 vol. in-8°. — Abbé A. Lesenne. *La chapelle du lycée à Saint-Omer*. Saint-Omer, 1897, in-4°.

CHAPITRE XIV

LA SCULPTURE EN FRANCE SOUS HENRI IV[1]

Entre la Renaissance proprement dite et l'apogée de l'art monarchique, entre Germain Pilon et Coyzevox, la sculpture française reflète, avec plus d'honnête fidélité que d'éclat, tout ce qui s'élabora et s'ordonna dans l'esthétique nationale au temps de Henri IV et de Louis XIII. Réalisme traditionnel toujours efficace, qui trouva dans les effigies funéraires une ample matière et un sûr appui et qui devait inspirer à nos médailleurs des chefs-d'œuvre que les sculpteurs n'égalèrent pas toujours, — apports mêlés de Flandre et d'Italie, — tendances sentimentales et pathétiques de la « contre-réforme », qui fut, en France comme de l'autre côté des monts, une réaction contre le paganisme triomphant et où se rencontrèrent dans un même sentiment de grave et probe bon sens « papistes » et « huguenots », enfin pacifiés sinon réconciliés, quand Henri eut

> ... Aux vaines fureurs leurs armes arrachées
> Et rangé l'insolence aux pieds de la raison,

— élaboration dans la langue plastique comme dans la langue littéraire d'une rhétorique plus pompeuse et grandiloquente dont Malherbe, de 1605 à 1627, constatera les progrès, vantera « la façon brave et la mine assurée », et, dans un vers qui semble écrit pour mainte statue contemporaine, admirera de quelle fière allure

> Elle fait richement son armure étoffer....

tels sont les caractères essentiels de cette période.

Le présent chapitre sera uniquement consacré aux sculptures du

1. Par M. André Michel.

règne de Henri IV et des débuts du règne de Louis XIII. Nous réservons pour la seconde partie de notre tome VI l'étude d'ensemble de la sculpture française au XVIIe siècle.

Barthélemy Prieur. — Le 6 juin 1594, le Conseil d'État institua un concours entre les compétiteurs à la succession de Germain Pilon dans la charge de sculpteur ordinaire du roi. Le 17 septembre, la charge était partagée entre Barthélemy Prieur et Pierre Biard, « qui l'ont tous deux emporté sur Germain Pilon fils ». Ces deux noms sont les plus caractéristiques de la sculpture française sous le règne de Henri IV.

Nous sommes très imparfaitement renseignés sur Barthélemy Prieur. Les recherches de Jal nous ont révélé la date de sa mort (octobre 1611), sa qualité de « huguenot » qui pourrait expliquer la faveur dont il jouit auprès de Henri IV, le nom de ses quatre enfants, dont l'une, Madeleine, devint la femme du sculpteur-médailleur Guillaume Dupré, son coreligionnaire. Les vraisemblances sont qu'il naquit aux environs de 1540. Barbet de Jouy a recueilli une tradition qui fait de lui l'élève de Germain Pilon, sans qu'aucun texte permette d'appuyer cette hypothèse, d'ailleurs plausible. On serait tenté de rechercher quels liens purent aussi le rattacher à son coreligionnaire Pierre Bontemps. On le voit figurer déjà sur les états de la maison de Henri III avec le titre de « sculpteur de Sa Majesté » aux gages de 50 livres t. Il travaille à la décoration de la Petite Galerie du Louvre, commencée dès 1566, reprise en 1595, et Sauval signale, au milieu d'une des faces de cette Petite Galerie, celle qui est ornée d'incrustations de marbre, les sculptures de sa façon. « Les gens du métier disent qu'il n'a jamais rien fait de si bien et estiment entre autres deux *Renommées* couchées sur les reins de l'arcade de la porte et deux anges qu'il a élevés au-dessus, près de la dernière corniche. » Il apparaît là comme un continuateur un peu lourd et un peu prosaïque de Goujon et de Pilon; les petits génies aux formes potelées, porteurs des attributs de l'agriculture, l'astronomie, la musique, l'architecture, sont d'ailleurs composés et dessinés avec beaucoup d'ingéniosité.

On ne saurait dire comment B. Prieur entra au service des Montmorency. Sauval, ordinairement bien informé, a recueilli une légende d'après laquelle Prieur aurait dû à la protection du connétable d'échapper au massacre de la Saint-Barthélemy. Anne de Montmorency, ayant été tué en 1567 à la bataille de Saint-Denis, ne saurait revendiquer cette bonne action; mais il est bien certain que quelque intervention toute-puissante dut préserver en 1572 les jours du sculpteur « religionnaire ». Peut-être avait-il dès lors commencé de travailler aux monuments qui, aux Célestins de Paris et à Saint-Martin de Montmorency, furent consacrés au connétable et à sa femme. « La colonne torse qui porte sur

un chapiteau le cœur d'Anne de Montmorency, dit Sauval, est de l'ordonnance de Jean Bullant et de la façon de Barthélemy. Elle semble un peu courte aux yeux de quelques critiques (Piganiol de la Force reprit à son compte leurs objections); mais, dans son ordonnance, aux yeux des connaisseurs, très juste et très accomplie. C'est un morceau des plus beaux de Paris en son espèce ».

Lenoir, qui avait recueilli et reconstitué les débris de ce monument au Musée des Monuments français, a écrit, sans indiquer ses sources, que Prieur y avait travaillé vingt ans. Le Louvre le conserve aujourd'hui avec les effigies funéraires du mausolée de Saint-Martin de Montmorency, commencé sur les dessins de Bullant par les ordres de François de Montmorency après la mort du connétable. Les trois Vertus ou allégories, debout sur le piédestal de marbre du monument des Célestins, la *Paix*, l'*Abondance* et la *Justice*, sont d'une correction grave et un peu figée. Le mausolée de Saint-Martin comportait un ensemble de colonnes de marbres polychromes, de figures de bronze agenouillées et de gisants de marbre. Les gisants seuls ont survécu. Le connétable revêtu de son armure, Madeleine de Savoie dans ses voiles de veuve, joignent les mains en une fervente oraison.



Phot. Giraudon.

Fig. 455. — Statues tombales d'Anne de Montmorency et de Madeleine de Savoie, par Barthélemy Prieur. (Musée du Louvre.)

Piganiol de la Force, décrivant le monument funéraire de l'historien Jacques-Auguste de Thou à Saint-André-des-Arts, mentionne que la statue de sa première femme, Marie de Barbançon-Cani, morte en pleine jeunesse en 1601, fut sculptée par Barthélemy Prieur, « ainsi que M. de Thou nous l'apprend lui-même ». C'est une œuvre d'une grâce mélancolique, délicate et un peu froide. Sur une même affirmation repose la très vraisemblable attribution du monument de Christophe de Thou, mort en 1582. Le buste du défunt était entouré d'un encadrement d'architecture dont le médaillon central, accosté de cariatides et de colonnes, posait sur un soubassement décoré de deux figurines de bronze, à demi couchées sur les rampants d'un fronton, vaguement inspirées du tombeau des Médicis, et traitées avec une élégance plus

nerveuse, où l'on pourrait peut-être relever quelque influence de Pierre Biard.

Ce sont là les œuvres maîtresses de Prieur arrivées jusqu'à nous. Courajod a proposé de reconnaître son monogramme dans les initiales B. P. gravées au-dessus de la date 1602 (?) sur un des accessoires de la *Diane* en bronze provenant de la fontaine qui se dressait au milieu du jardin de la Reine à Fontainebleau. C'était une fonte de la Diane de marbre transportée à Paris dans la salle des Antiques et que Prieur avait été chargé de restaurer. Quatre chiens de bronze décoraient les quatre coins du piédestal. La *Diane*, après une série de déplacements à Paris au jardin de l'Infante, puis à la Malmaison, est entrée au Louvre, où elle a retrouvé les beaux chiens au repos, d'un réalisme si intelligent, revenus de Saint-Cloud.



Phot. Giraudon.
FIG. 454. — Un des chiens du piédestal de la Diane de Fontainebleau, par Barthélemy Prieur.
(Musée du Louvre.)

Prieur n'eut aucune part, en dépit d'une tradition erronée, à l'exécution de la colonne funéraire de Henri III, aujourd'hui à Saint-Denis et jadis à Saint-Cloud, où Lenoir l'acheta pour son musée. Cette colonne fut commandée par le duc d'Épernon, ancien mignon du Roi, à « Jean Pageot, sculpteur, bourgeois de Cadillac ».

Barthélemy Prieur figura jusqu'en 1611 sur les états des artistes de la maison du Roi, employés au Louvre et aux Tuileries; en 1608, il recevait 600 livres, tandis que Dupré et Tremblay n'en touchaient que 500.

Le 20 octobre 1611, il était enterré au cimetière des protestants.

Pierre Biard. — B. Prieur avait copié et restauré des antiques, mais aucun texte n'indique qu'il ait jamais fait le voyage d'Italie. On lisait au contraire sur l'épitaphe de Pierre Biard, qui, au Louvre, à Écouen et à Montmorency, travailla à ses côtés : « Cy gist Pierre Biard, en son vivant maistre sculpteur et architecte, lequel, âgé de cinquante ans, est trespassé le dix-septième jour de septembre 1609. Priez Dieu pour son âme. »

Sculpteur, peintre, architecte en mon vivant je fus,
Digne, s'il en fut un, d'un second Alexandre.
. . . .
Après avoir vu Rome, en France je revins,
Pour faire ma fortune avecque mon ouvrage.

Il est difficile de préciser le rôle de Biard comme architecte, mais un texte publié par M. Guiffrey prouve qu'il dut être important puisque, en 1590, « Charles de Lorraine, duc de Mayenne, lieutenant-général de l'Estat et couronne de France, » lui conférait « l'estat et office d'archi- « tecte et superintendant ordonnateur de la despence des bâtiments du « Roy », vacant par la mort de Baptiste Androuët du Cerceau, « pour la parfaite et entière confiance en sa personne et de ses sens, suffisance, loyauté, preudhomie, expérience et bonne diligence en l'art d'architecture. » La Cour des Comptes ayant refusé de reconnaître cette nomination, le duc lui adressait, le 26 août 1592, de nouvelles lettres pour lui mander d'avoir à procéder à la réception « dudit Byard audict estat et office », considérant « le peu de personnes qui se trouvent à présent capables d'exercer ledit estat à cause de la misère des temps et estant duement certain de la... capacité et grande expérience que ledict Byart a en l'art de peinture, sculpture et architecture par tant de preuves qu'il en a faictes et faict par chacun jour. »



Phot. Giraudon

Fig. 455. — La Renommée de Cadillac, par Pierre Biard.
(Musée du Louvre.)

On ne sait s'il descendait du Colin Biard d'Amboise qui travailla au Pont Notre-Dame, à Gaillon et à Blois. Son père, Noël Biart, avait, en tout cas, été employé comme menuisier à Fontainebleau et au Louvre, où Sauval le signale avec Rolland Maillard, les Hardouyns, Francisque et maître Ponce, parmi ceux qui « contribuèrent à la perfection de la Chambre de parade, cette chambre vraiment royale, la plus belle chambre du monde ». La première mention que nous ayons de Pierre Ier (son fils ayant été désigné comme Pierre II) concerne le modèle d'un vaisseau en cire qui devait être envoyé à Notre-Dame de Lorette par la ville de Paris, en exécution d'un vœu fait pendant le siège de 1590.

Sauval a parlé avec une grande admiration des captifs sculptés par ce « Praxitelle de son temps » sur l'une des portes de la Petite Galerie du Louvre et qui furent détruits pour éclairer le nouvel appartement de

la Reine. Il n'a pas assez de mots pour célébrer « l'abandonnement fort naturel qui marquait l'excès de leur affliction.... On ne pouvait pas voir un abattement si extraordinaire, ni mieux conçu, ni exprimé plus naïvement. L'anatomie était si bien entendue... qu'on y remarquait toutes ces différentes passions que la nature donne à ceux qui sont véritablement affligés.... » Ce témoignage vaut la peine d'être recueilli au passage et l'on en peut conclure que Biard n'avait pas négligé en Italie d'étudier l'œuvre de Michel-Ange.

Il venait à peine de finir ces captifs, quand l'ancien mignon de Henri III, le puissant duc d'Épernon, entreprit, dans l'église Saint-Blaise, à Cadillac en Guienne, l'édification d'un magnifique mausolée à la mémoire de feue Marguerite de Foix, sa femme, en même temps qu'il jetait les fondements de son château de Cadillac, dont on a par erreur attribué la construction à Biard. La chapelle funéraire de Saint-Blaise était achevée en 1608, et l'on a pu — d'après le plan du soubassement visible encore, en 1874, sur le sol, les textes contemporains et les débris conservés à Cadillac et au musée de Bordeaux — reconstituer par le dessin le magnifique mausolée qui reçut les restes du duc avec ceux de sa femme. On a le contrat signé à Bordeaux, le 5 septembre 1597, par « Pierre Biard, architecte et sculpteur du Roy, habitant de la ville de Paris, rue de la Serisaye, paroisse de Saint-Pol, près l'archenac des poldres... ». La statue en marbre blanc du duc, casque en tête, revêtu d'une riche armure, et celle de la duchesse, couronnée de sa parure de Cour, étaient couchées sur un sarcophage de marbre noir, dont les faces verticales étaient décorées d'écussons et trophées en marbre blanc. A chaque angle s'élevaient deux colonnes géminées en marbre rouge veiné de blanc avec bases et chapiteaux ioniques de bronze, supportant un entablement de marbre rouge dont la frise en pierre était couverte d'incrustations polychromes. Les statues orantes du duc et de la duchesse, en marbre blanc, de grandeur naturelle, étaient placées sur deux acrotères au-dessus de la corniche, du côté de l'autel. La statue de la Renommée (aujourd'hui au Louvre), sur une forte boule de bronze supportée par un socle ovale en marbre mouluré, dominait tout le monument sous un baldaquin doré. — Le marché stipulait que les marbres devaient être « les plus beaux qui se pourront trouver au mont Pyrénée » et que la sépulture serait en tout conforme au modèle fourni par Biard. Biard devait exécuter les figures dans son atelier de Paris et il s'engageait à les faire transporter à Cadillac, à ses frais et dépens.

La tante de la duchesse d'Épernon, Marie de Foix-Candale, avait, quelques jours auparavant, passé un autre marché avec Biard pour le monument qu'elle désirait élever à son frère François de Foix, prince de Candale, évêque d'Aire, mort en 1594. Ce monument fut érigé dans le

chœur de l'église des Augustins et la description que le contrat nous en a conservée n'est pas moins minutieuse et magnifique que celle du mausolée du duc et de la duchesse d'Épernon.

Les deux monuments furent détruits en 1792. Les *Vertus* qui escortaient l'évêque d'Aire furent envoyées à Rochefort pour être fondues à l'arsenal; les statues furent brisées et l'on n'en a plus que les têtes mutilées à Cadillac et à Bordeaux, avec les fragments des trophées qui décoraient les sarcophages. Les colonnes, qui servirent à édifier un autel de la patrie, sont conservées à Bordeaux. Quant à la *Renommée*, d'un mouvement si hardi et si svelte en dépit de ses proportions ramassées et râblées, préservée « en raison de sa beauté » et de son caractère laïque et païen, elle fut remise au district; en 1804, on la retira d'une des salles du château pour la dresser sur une colonne dans le jardin de la Préfecture de Bordeaux; en 1854, les administrateurs du domaine la firent transporter à Paris et au mois d'octobre de la même année, elle était inscrite sur les registres du musée du Louvre. Elle avait perdu la trompette qu'elle tenait à la main; les ailes de bois, détruites par l'humidité, avaient été remplacées par des ailes de bronze. C'est un beau morceau de sculpture, d'un naturalisme savoureux, d'une exécution pleine de verve.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 456. — Jubé de Saint-Étienne-du-Mont, par Pierre Biard. (Côté méridional.)

Le tombeau du maréchal d'Ornano, dont la statue principale est conservée au musée de Bordeaux, n'avait été commandé qu'au milieu de l'année 1610, c'est-à-dire un an après la mort de Biard.

Le 22 juin 1600, Biard passait, avec les marguilliers de Saint-Étienne-du-Mont, un marché pour l'achèvement de la décoration du jubé, et, à

la même date, il entrait au service du duc Henri de Montmorency pour l'entretien de ses résidences de Paris, Écouen et Chantilly, et pour l'exécution d'une statue équestre en bronze, qui s'éleva, jusqu'à la Révolution, sur la terrasse de Chantilly. La statue n'ayant été érigée qu'en 1612, il est possible, mais il n'est pas certain, que Biard ait eu le temps de la terminer avant sa mort.

Le jubé de Saint-Étienne-du-Mont, dont le Christ crucifié, qui passait pour une merveille, au dire de Sauval, a malheureusement disparu, excita l'admiration pour ses « degrés fort ingénieusement et hardiment sus-



Phot. de la Comm. des M H

Fig. 457. — Détail du jubé de Saint-Étienne-du-Mont, par Pierre Biard.

pendus »; mais Sauval le jugeait « un peu trop chargé d'ouvrage ». Les deux anges placés au-dessus des portes à l'entrée du déambulatoire et les figures porteuses de palmes couchées (comme les Victoires de la petite galerie) sur l'arcade centrale, sans avoir la saveur de la *Renommée* de Cadillac, sont — les anges surtout, aux draperies amples et vivantes, au visage maigre et ardent sous l'épaisse chevelure — d'excellents témoins de la sculpture du temps, intermédiaire entre la Renaissance et l'art moderne.

Pour la porte de l'Hôtel de Ville, les échevins de Paris lui demandèrent, en 1605, une statue équestre du Roi, et ils écrivirent à cet effet aux officiers municipaux de Tonnerre pour les prier de faciliter au sculpteur Biard le choix de la pierre destinée au monument. La statue (qui fut, en fin de compte, taillée dans la pierre de Tracy) fut mise en place en

1608. « C'est le meilleur portrait que nous ayons de ce prince », écrivait Piganiol de la Force. « C'est un chef-d'œuvre, témoignait Sauval. La tête du cheval est d'une beauté incomparable et son attitude d'une fierté qu'on ne saurait exprimer. Henri IV, qui le monte, est si bien assis, son visage si ressemblant et si plein de vie, son action remplie de tant de douceur et de majesté, que c'est peut-être le seul excellent portrait qui nous reste de ce grand prince. »

Biard éprouva-t-il quelques déboires à la fin de sa vie? Faut-il supposer que Henri IV montra quelque froideur au protégé du duc de Mayenne et du mignon de Henri III? L'épitaphe inscrite sur la sépulture de Saint-Paul semble avoir retenu le souvenir de quelques griefs du statuaire, devenu « citoyen des villes éternelles »,

> Où le sang de Jésus (lui) fit avoir un bien.
> Je travaillerais là selon mon ordinaire,
> Si tout ce qui ressent l'inconstance lunaire
> Ne me desplaisait point autant que me plaist Dieu....
> Après avoir veu Rome en France je revins,
> Pour faire ma fortune avecque mon ouvrage;
> Mais son ingratitude abaissa mon courage:
> Tous biens aux ignorants, rien aux hommes divins!...

Son fils, Pierre II, « qui avait servi sous le sieur Franqueville, d'où il avait été en Italie pour continuer ses études et se rendre capable de servir sa majesté en sculpture », lui succéda dans sa charge de sculpteur du Roi et vécut jusqu'en 1661.

Jacquet dit Grenoble, G. Dupré et B. Tremblay. — Il nous est impossible de juger aujourd'hui si le Henri IV équestre de l'Hôtel de Ville était, comme l'affirmait Sauval, le meilleur portrait du Roi. Après les destructions du temps et des hommes, les sculpteurs officiels de la ressemblance du Béarnais sont, pour la postérité, Jacquet dit Grenoble, Guillaume Dupré et B. Tremblay. Mais il importe de distinguer entre les différentes effigies qu'ils nous en ont laissées.

La statue équestre de Jacquet dit Grenoble est un des portraits les plus physionomiques et des plus vivants qui nous soient parvenus. Mathieu Jacquet dit Grenoble appartenait à une famille de sculpteurs, originaire du Dauphiné (voir tome IV, p. 644), qui travailla en France de Charles IX à Louis XIV. Il figure sur la liste de la maison du Roi dès 1590; en 1597, il y est inscrit sous le double titre de « sculpteur et de valet de chambre du Roy », et, en 1602, comme « garde de ses antiques », à propos d'une commande de quatre petites tables en marbre enchâssées dans du bois, pour le service de la Reine. Nicolas et Germain, ses fils, y seront également portés en 1612, et le second sous le titre de « garde des

antiques ». Mathieu était probablement le fils d'Antoine, « imagier », que l'on voit occupé à Fontainebleau sous Henri II, Charles IX et Henri III. C'est en 1599 qu'il exécuta pour la « belle cheminée de la grande salle », en même temps que les jolis bas-reliefs représentant la bataille d'Ivry et la reddition de Nantes, le haut-relief de la figure équestre du Roi. « Dans le milieu de cette cheminée, entre les colonnes, écrit le père Dan, est une grande table de marbre noir sur laquelle est la figure et statue à cheval du roi Henri le Grand à demi-relief et grand comme le naturel...; au-dessous de ses pieds est un casque de marbre blanc, et, plus bas, dans



Phot. Giraudon.

Fig. 458. — Bas-relief de la bataille d'Ivry, provenant de la belle cheminée de Fontainebleau, par Mathieu Jacquet.

un cadre de même matière de couleur, est une basse taille où est représentée la bataille d'Ivry.... L'œuvre est du sieur Jacquet dit Grenoble, sculpteur fort excellent.... » Cette magnifique cheminée, ajoute l'abbé Guilbert, « avait 25 pieds de haut sur 20 de large et était formée et comme soutenue par quatre colonnes d'ordre de Corinthe d'un très beau marbre brocatelle.... Deux grandes statues en marbre blanc, représentant l'une l'Obéissance, qui tenait en main un joug et une dépouille de lion; l'autre, la Paix, qui mettait le feu à un amas d'armes, répondaient à la statue du Roy et ornaient le milieu des colonnes de chaque côté. » Au-dessus du haut-relief, on lisait une inscription avec la date 1599.

Le Henri IV sculpté par Jacquet est revêtu de son armure de parade, la tête laurée, le sceptre en main, la double écharpe flottant derrière lui par-dessus son épaule. La figure est encore maigre, la barbe

carrée en éventail, la moustache retroussée sur la lèvre sardonique, le nez fortement aquilin et descendant jusqu'à la moustache, la tête légèrement inclinée, le regard aigu et direct. Dans le bas-relief de la bataille d'Ivry, le Roi, casque et haut panache en tête, armé à la romaine, foule ses ennemis sous les pieds de son cheval, cependant que Jupiter lui-même lui tend, du haut du ciel, la couronne de lauriers. Des victoires et des génies potelés portent des palmes et des couronnes royales avec le chiffre de Henri.

Toutes ces sculptures, où la Renaissance et même certaines traces d'archaïsme dans les fonds des bas-reliefs se reconnaissent encore, annoncent bien pourtant le XVII[e] siècle. On ne saurait trouver entre les deux époques de transition plus caractéristique.



Phot. Giraudon

FIG. 459. — Buste en cire de Henri IV, attribué à G. Dupré.
(Musée Condé à Chantilly.)

La belle cheminée fut détruite en 1715, et, dans celle composée de pièces et de morceaux d'époques différentes qui, au temps de Louis-Philippe, la remplaça, l'effigie équestre de Henri IV fut laissée de côté, et c'est un buste colossal du Roi, costumé à l'antique (qui ornait sans doute autrefois le dôme de la volière), œuvre probable de l'un des Jacquet, qui y fut substitué. Le type n'est pas sans analogie avec celui de la figure équestre, mais de qualité assez inférieure. C'est le beau buste de bronze conservé au Louvre qui rappelle de plus près l'œuvre de Mathieu Jacquet et doit lui être attribué.

Mathieu Jacquet mourut en 1610; son fils Germain lui succéda dans toutes ses charges et eut d'abord à collaborer à la pompe funèbre du roi. Le 16 juin 1610, Malherbe écrivait à Peiresc : « Il se fit (pour la pompe funèbre) deux effigies par commandement. Duprez (Guillaume Dupré) en fit une et Grenoble l'autre. Celle de Grenoble l'emporta parce qu'il avait des amis; elle ressemblait fort à la vérité, mais elle était trop rouge... ». Cette effigie est-elle la cire aujourd'hui conservée à Chantilly? celle de Jacquet, ayant servi à la cérémonie, fut sans doute détruite. On peut supposer que le buste du musée Condé est bien celui qui fut commandé à Dupré. On le voit figurer en 1740 dans l'appartement de Louis-Henri de Bourbon, avec sa gaine actuelle; en 1795, il est expédié à Paris

avec les statues de Chantilly, porté au dépôt de la rue de Beaune, puis au Conservatoire des Arts et Métiers. Restitué au duc de Bourbon en 1825, il fut conservé au palais Bourbon jusqu'à la mort du dernier prince de Condé. Il passa alors en Angleterre où le duc d'Aumale le racheta en 1872.

Un autre buste en cire de l'ancienne collection Desmottes est attribué à Bourdin, et un troisième, signalé par M. Paul Vitry au musée de Cassel, envoyé sans doute en 1610 au landgrave de Hesse, est d'une exécution moins fine. Après l'assassinat du roi, plusieurs bustes furent promenés de ville en ville, reproduisant l'effigie royale telle qu'elle avait été portée à Saint-Denis.

On verra plus loin quels furent l'œuvre, le rôle et le mérite de Dupré médailleur et, à vrai dire, c'est à ce titre surtout qu'il occupe une place éminente dans l'histoire de l'art français. Le médaillon de Nicolas Brulard de Sillery, chancelier de France, conserve dans le traitement du marbre toutes les qualités caractéristiques du graveur en médailles, et le buste en marbre, très précieux quoique un peu froid, de Dominique de Vic, vicomte d'Ermenonville, sergent et compagnon d'armes d'Henri IV, a, dans la précision un peu tendue du modelé, dans la finesse du dessin et la douceur du relief estompé, les qualités d'une cire préparée pour la fonte. Dussieux, d'après Caroletti, lui attribue, un peu hypothétiquement, la statue équestre en bronze de Victor-Amédée I[er] de Savoie, conservée au palais de Turin, ne collaboration avec Adrien de Vries qui aurait fait le cheval de marbre. Dupré vécut jusqu'en 1647 ; mais ses sculptures les plus belles et les plus significatives se rapportent surtout au règne de Henri IV. Une statuette du Dauphin « en terre de poterie, vêtu en enfant, les mains jointes, l'épée au côté », mentionnée par J. Héroard, est aujourd'hui perdue.

Barthélemy Tremblay, né à Louvres, près Paris, en 1568, qui épousa, le 10 mai 1596, à Saint-Pierre-d'Avon de Fontainebleau, Madeleine, sœur du peintre Toussaint du Breuil, vécut aussi au delà des années de Henri ; mais c'est comme portraitiste du Roi qu'il est surtout connu. Un beau buste de bronze, aujourd'hui au musée Jacquemard-André, porte l'inscription souvent citée :

Voicy l'invincible monarque
Par qui l'univers a tremblé
Et qui revit, malgré la Parque,
En cet ouvrage de Tremblay.

Comme l'inscription l'indique, il fut exécuté après la mort du Roi, dont il fixa la ressemblance en quelque sorte officielle, la figure épanouie, avec une expression de gaillardise et de bonhomie, moins sardonique que dans les effigies plus anciennes. Ce buste fut souvent reproduit, copié et

imité. Le Louvre en possède une réplique en marbre, de qualité assez médiocre, et Windsor une autre en bronze. Tremblay avait aussi commencé une statue en pied du roi, qu'il laissa inachevée et que son gendre Henry de Gissey termina après sa mort : il touchait, en janvier 1639, 600 livres comme paiement partiel de ce travail. Cette statue — faussement attribuée à B. Prieur, — d'abord au château de Château-Thierry chez les d'Orléans, fut transportée par eux à Saint-Cloud, puis à Monceaux au xviiie siècle. Saisie le 22 vendémiaire an iv et réservée pour le Musée des Monuments français, elle fut rendue au duc d'Orléans en 1816, placée par Louis-Philippe à Versailles et ramenée au Louvre par Courajod qui en a reconstitué l'histoire. Elle présente les mêmes caractères physionomiques que le buste de la collection André.


Phot. Giraudon.

Fig. 460. — Statue en marbre de Henri IV, par Barthélemy Tremblay et Henry de Gissey. (Musée du Louvre.)

En dehors de ces morceaux, il est difficile de dire quelle fut l'œuvre de Tremblay. En 1608, il est porté sur les états comme travaillant au Louvre avec Dupré et Prieur; en 1618, 1625, il reçoit 500 livres de gages annuels; il fut enfin l'auteur d'un des cinq bas-reliefs qui décoraient le socle de la statue de Henri IV par Francheville.

Il mourut le 15 août 1629 et fut enterré à Saint-Eustache. Son gendre Henry de Gissey reposait près de lui.

C'est entre ces effigies de Jacquet et de Tremblay que se classent tous les portraits sculptés qui nous sont restés de Henri IV. Le médaillon du musée de Pau, faussement attribué à Germain Pilon, se rapproche plutôt du type de Jacquet.

Statues funéraires et sculptures religieuses. — Il serait difficile de garantir l'attribution qui a été faite à Michel Bourdin d'Orléans du buste

en cire de Henri IV de l'ancienne collection Desmottes. Il nous est surtout connu aujourd'hui par une statue de la Vierge dans la cathédrale d'Orléans, signée *Aureliensis Michael Bourdin*, et par des statues funéraires (Amador de la Porte, grand prieur de France, autrefois à l'église du Temple, aujourd'hui au Louvre; Jean Bardeau, trésorier général de France, à Nogent-des-Vierges ; Pierre Fauvet, à Saint-Valérien dans l'Yonne, sans parler du Louis XI de Cléry, fortement restauré par Beauvallet, qui avait remplacé le premier tombeau détruit en 1562) (voir tome IV, p. 588), toutes postérieures au règne de Henri IV, mais appartenant encore à cette série de graves effigies, un peu lourdes, engoncées dans leur armure ou leur haute fraise empesée, remarquables moins par la beauté propre de l'art que pour leur honnête réalisme et leur recueillement dans l'oraison. Il semble qu'elles témoignent en faveur de ces générations et de ces années où, au sortir des discordes civiles et confessionnelles, la piété, allégée de la haine sectaire par le bienfait de la paix religieuse, sembla prendre plus de sérénité et de profondeur. Il avait été aussi chargé d'exécuter, à Saint-Gervais où il avait travaillé à côté de Guillain et de Guérin, les statues de saint Gervais et de saint Protais et le retable du maître-autel que Sauval déclarait être le premier retable de Paris bâti à la moderne. Il était encore fidèle au type de ces innombrables retables qui, depuis le XVe siècle, animaient les autels de leurs figurines grouillantes et où la Renaissance n'avait guère ajouté, dans le décor et les costumes, que ses modes nouvelles. Ce sont, avec les mises au tombeau, les plus fidèles témoins du vieil art populaire. De Rumilly-les-Vaudes à Solesmes, et surtout dans les provinces du nord de la France, les ateliers du XVIe siècle les multiplièrent.



Phot. Douthenville.

Fig. 461. — Jeanne de Vivonne, dame de Dampierre. (Musée du Louvre.)

Le même esprit se continue dans les clôtures de chapelles et de chœurs. Comme les jubés, elles ont eu particulièrement à souffrir des dévastations résultant de la malignité des hommes ou du goût changeant

des chanoines. Il ne nous reste rien de celle qu'un élève de Dominique Bachelier, Artus, avait sculptée vers 1610, en collaboration avec Guépin le Tourangeau, pour Saint-Étienne de Toulouse, pas plus que de celles qu'Antoine Blassel à Nantes et Philippe Blassel d'Amiens s'étaient engagés à sculpter en 1604-1612 pour Saint-Pierre de Solaincourt,



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 462. — Calvaire de Saint-Thégonnec.

l'abbaye de Corbie, les Carmélites de Pontoise, la cathédrale de Saint-Quentin et Saint-Martin de Noyon. L'abbaye de Saint-Denis et le Louvre ont recueilli les bas-reliefs de François Marchand qui décoraient la clôture du chœur de Saint-Père de Chartres.

A la cathédrale de Chartres, on peut voir encore en place toute la clôture sur le déambulatoire, et y suivre, à travers tout le XVI[e] siècle depuis Jean Texier de Beauce et F. Marchand, la lente transformation du style et de l'iconographie religieuse. En 1610, Thomas Boudin vint

insérer, dans un cadre préparé depuis près d'un siècle, des scènes de la vie du Christ, très caractéristiques du style du XVIIe siècle commençant, pour compléter les travées où Jean Soulas et ses continuateurs avaient sculpté l'histoire de la Vierge.

Dans les provinces, les croix et les *calvaires*, surtout en Bretagne, furent comme le dernier refuge de l'art populaire de plus en plus refoulé. Les croix, sculptées sur les deux faces, présentent souvent au revers du Christ crucifié la Vierge couronnée et quelquefois sur le fût une figure de saint (croix de Saint-Léger de Troyes, au Louvre, datant de la première moitié du XVIe siècle et remaniée au début du XVIIe). En 1599, François Gargault de Bourges s'engageait à faire « une croix de pierre de Charly qui sera de hauteur de quatorze pieds... de l'ordre de Tuscane, garnie de son croisillon, ung crucifix qui se tiendra dans le dit croisillon, avec une teste de mort et ossements dessoubs le pied d'icelluy du costé de la ville et de l'autre costé une Nostre-Dame applicqnée au dit croisillon... ».

Les calvaires, composés tantôt d'un grand massif de maçonnerie dont les faces sont chargées de sculptures en bas-relief représentant des scènes de l'enfance, de la vie et de la passion du Christ, tantôt de personnages sculptés en haut-relief sur la plate-forme, tantôt plus simplement des trois croix avec quelques personnages isolés, sont traités dans un style généralement sommaire et même grossier, de sentiment naïf. Le plus ancien des calvaires bretons est celui de Notre-Dame de Tronoën (1470-1490) qui a plus ou moins servi de modèle aux autres. On y voit, de l'Annonciation au *Noli me tangere*, une illustration presque complète des principaux faits de l'histoire évangélique. Sur la plate-forme sont les trois croix. Quatre anges recueillent dans des calices le sang des plaies du Sauveur. Au pied de la croix de Jésus, la Vierge et saint Jean; derrière, une *Pietà*; au pied de la croix du bon larron, un moine en prière, et derrière lui Véronique tient la Sainte Face; devant la croix du mauvais larron, saint Jacques en costume de pèlerin.

L'exécution du calvaire de Plougonven (1554) est de qualité un peu meilleure. La statue de saint Yves, patron de la paroisse, a été ajoutée à l'iconographie.

A Guimiliau, les bas et hauts-reliefs sont répartis sur les faces et sur la plate-forme du massif octogone. La statue de saint Pol de Léon surmonte un petit autel et, sur chacun des contreforts, un Évangéliste, coiffé du bonnet de docteur, est assis à un pupitre. On y lit l'inscription : *Ad gloriam Domini*, 1581.

A Plougastel-Daoulas, la disposition générale est la même, mais l'exécution est moins vivante. Les statues des saints Pierre et Sébastien sont placées sur l'autel. On y lit les dates 1602 et 1604.

Le calvaire de Saint-Thégonnec (1610), moins important, est entouré

de plusieurs monuments, arcs de triomphe couronnés de lanternons, ossuaires, porches avec clochers. Au-dessus de l'autel, une statue de saint Thégonnec avec un chariot. On lit sur la face orientale du calvaire de Pleyben : *fait à Brest par M. V. Ozanne, architecte*, et sous le Lavement des pieds : *Tu mihi lavas pedes*.

D'autres calvaires moins importants sont conservés en Bretagne : celui de Briec (1556), avec les statues des douze Apôtres, repose sur des cariatides formées de bustes humains ; celui de Cléden-Poher est de 1575; ceux de la Forêt-Fouesnan, Landrevarzec, de la fin du siècle. A Locmélar, une très belle croix de cimetière, haute de plus de 8 mètres, avec les anges recueillant le sang des plaies du Christ, porte sur le premier croisillon des cavaliers et une *Pietà* ; sur le deuxième croisillon, la Vierge, saint Jean, saint Mellan, saint Pierre et sainte Madeleine. A Mellac, à Saint-Servais, d'autres croix de cimetière sont sculptées avec un grand accent de vérité et de vie ; le Christ est représenté avec saint Michel terrassant le dragon. Sur la croix de Plomodiern, on lit cette inscription : *Jehan de Aleder Fabricque feist ceste croix faire*, et la date 1544. En 1619, Charlet de Reims exécutait un calvaire à Craonne (Aisne). — On ne cite plus de calvaires après 1650.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 165. — Tête de la statue de Louise de Coligny. (Église de Thennelières.)

Toutes les statues funéraires ne sont pas non plus, il s'en faut de beaucoup, des chefs-d'œuvre, et l'on ne trouverait pas, parmi celles dont nous aurons à parler, l'équivalent du *Birague* de Germain Pilon. Aucune pourtant n'est tout à fait indifférente ; l'accent de vérité y reste presque toujours reconnaissable et persuasif. Il n'y a pas lieu, — tant le caractère de l'époque, le respect de la réalité et, si l'on peut dire, l'adaptation morale et plastique à leur destination funéraire ont fortement marqué toutes ces statues, — d'essayer de les classer par ateliers. On retrouve dans les plus anciennes, celles qui remontent au dernier tiers du XVI[e] siècle, des survivances de l'atelier de Germain Pilon. Parmi les meilleurs portraits relevant de cette influence, il faut citer le précieux buste en terre cuite lauré de Ronsard, qui était placé sur le tombeau du poète dans l'église du prieuré de Saint-Cosme, près Tours, et qui a disparu depuis l'an X. Un moulage, pris au début du XIX[e] siècle, nous a heureusement conservé la reproduction fidèle de cette glorieuse effigie.

Jeanne de Vivonne, dame de Dampierre (morte en 1583), dont la statue funéraire provenant du couvent de l'Ave-Maria à Paris est aujourd'hui au Louvre, agenouillée dans son ample robe, son austère visage recueilli dans une grave oraison (fig. 461), — Antoinette de Brives, dame de Jouy, morte en 1580, enterrée avec son mari dans l'église de Jouy-en-Josas (Musée de Versailles), se rattacheraient au même atelier. Et après elles, à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle, Louise de Coligny, morte en 1589 (église de Themelières); Marguerite de Mandelot, accoudée sur son tombeau, un livre à la main, comme Valentine Balbiani, morte en 1593 (Musée archéologique de Laon), enterrée à l'abbaye de Maubuisson, et faussement désignée au XIXe siècle comme Gabrielle d'Estrées; Pierre Donadieu, sénéchal d'Anjou, mort en 1605 et enterré aux Jacobins d'Angers (Musée archéologique d'Angers); Pomponne de Bellièvre, chancelier de France (1607) (Musée de Versailles); Claude de Laubespin, morte en 1613, enterrée aux Feuillants Saint-Honoré de Paris, et dont la statue est aujourd'hui au Musée archéologique de Poitiers; Antoine de Lestang (1617), agenouillé, dans l'église cathédrale de Toulouse, dont la statue de marbres polychromes rappelle le buste de Christophe de Thou; René du Bellay, baron de Lande, prince d'Yvetot, mort en 1611, dont l'admirable tête, en fervente oraison, est un émouvant portrait, qui repose avec sa femme, dans l'église de Gizeux, — témoignent de la probité, sinon du génie, des sculpteurs inconnus qui les taillèrent dans le marbre.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 464. — Louise de Lorraine, abbesse de Notre-Dame de Soissons, par Nicolas Guillain. (Église Notre-Dame de Soissons.)

On a attribué, non sans vraisemblance, à Nicolas Guillain de Cambrai, établi à Paris, maître de Simon Guillain et de Jacques Sarrazin, qui signa les belles statues du président Jeannin (mort en 1622) et de sa femme, à la cathédrale d'Autun, les deux effigies de Gizeux. Il ne reste malheureusement rien du tombeau qu'il s'était édifié à Saint-Merry, sa paroisse. Louise de Lorraine, abbesse de Notre-Dame de Soissons,

morte en 1643, quatre ans après lui, avait dû lui commander de son vivant la statue en marbre blanc et noir, destinée à son tombeau, que l'on voit aujourd'hui, avec la signature : Nicolas Guillain, à Notre-Dame de Soissons. Les œuvres de Barthélemy Boudin, fils de Thomas Boudin, l'auteur du tour du chœur de Chartres (tombeau du duc et de la duchesse de Sully à Nogent-le-Rotrou), dépassent de beaucoup les



Phot de la Comm. des M. H.

Fig. 465. — Statues tombales des Villeroy.

(Église de Magny-en-Vexin.)

années du règne de Henri IV, mais peuvent se rattacher encore à la même tradition et à la même inspiration.

Lenoir attribuait à Germain Pilon les statues des Villeroy qu'il avait fait venir de Magny-en-Vexin au Musée des Monuments français et qui furent reprises en 1820 par la ville de Magny. L'attribution était de pure fantaisie. Les trois statues sont celles de Nicolas III de Maupré, seigneur de Villeroy, mort en 1598 ; de Nicolas IV de Neufville, secrétaire d'État, mort en 1617, et de Madeleine de Laubespine, sa femme, morte en 1596. Elles étaient adossées au mur sud de la chapelle seigneuriale qui fut construite en 1647 par Nicolas V de Neufville, duc de Villeroy, maréchal de France. La première passe pour avoir été faite au début du XVIIe siècle,

comme celle de Madeleine de Laubespine, femme de Nicolas IV, le tombeau de celui-ci n'ayant été édifié que plus tard par les soins de son fils. Une tradition locale, que rien ne confirme, fait remonter l'exécution des deux plus anciennes statues à un voyage que Charles de Neufville fit à Rome comme chargé de mission auprès du pape Clément VIII. Avec une nuance nouvelle de pompe, elles se rattachent encore à la série dont nous venons d'analyser les caractères, mais annoncent déjà la statuaire d'apparat que nous verrons se développer, avec l'œuvre de Gilles Guérin, au XVIIe siècle. Il ne reste que quelques débris des somptueux mausolées dont elles faisaient partie.



Phot. G. Brière

FIG. 466. — Portail du château de Vizille, avec la statue équestre du connétable de Lesdiguières, par J. Richier.

Parmi les ateliers provinciaux on pourrait, mais sans être en état de caractériser leur activité, mentionner ceux des Berthier qui travaillaient à Lyon de 1586 à 1609, de Nicolas et Philippe Blassel à Amiens, de Jean Lafrimpe à Bourges, des Le Berruyer et Lourdel à Rouen, de Le Bonhomme à Lisieux, de Gédéon Coillot, collaborateur d'Hugues Sambin à l'hôtel de ville de Besançon, de Gervais Delabarre au Mans et à Angers, de Jean et Gérôme Dannolle à Cambrai, de Pierre Boucher qui exécutait à Grenoble, vers le milieu du XVIe siècle, dans sa maison de la rue de la Brocherie, une de ces cheminées monumentales qui furent un des motifs où les sculpteurs provinciaux s'exercèrent avec le plus d'éclat (le musée de Cluny en a recueilli plusieurs, provenant de Troyes, de Châlons-sur-Marne, par H. Lallement, de Rouen, etc.). Celles de Cadillac comptèrent parmi les plus somptueuses....

Deux petits-fils de Ligier Richier, Jean et Jacob, vinrent à Grenoble, sous la protection et au service des Lesdiguières. Le 8 juin 1604, le maître d'hôtel de « Mgr Desdiguyères » baillait à prix fait à « maître Jehan Richier, de Saint-Myel en Lhorreynne, maître sculpteur, présent et stipulant, quatre écussons de marbre et d'albâtre des armoiries du dict seigneur ». Jehan ne resta pas à Grenoble ; en 1607, il était de retour à Metz et offrait l'année suivante un buste du roi, qui fut érigé sur la galerie du corps de garde ; mais Jacob se fixa dans le Dauphiné. Depuis 1611,

on y peut suivre ses travaux, dont le plus important fut la décoration du château de Vizille. Le grand portail l'occupa de 1616 à 1624. Le beau bas-relief en bronze du connétable à cheval fut mis en place à la même époque. Le duc l'avait chargé de l'exécution du tombeau de sa première femme, Claudine Béranger, morte en 1608, et lui commanda de son vivant son propre mausolée, dont la statue, accoudée dans son armure et accotée de deux génies funéraires, aujourd'hui à la préfecture de Gap, n'est pas sans rappeler les effigies funéraires d'Albert-Pie de Savoie et d'André Blondel de Rocquencourt attribuées à « maître Ponce », l'un des plus renommés sculpteurs de son temps, d'après Sauval, et pour nous l'un des plus insaisissables. Sous les noms de « Maître Ponce », Paul Ponce Trebati, Ponce Jacquio, Pouzio, il est devenu presque légendaire dans l'histoire de l'art du XVIe siècle. On ne peut guère lui attribuer avec certitude que les enfants du monument du cœur de François II (aujourd'hui à Saint-Denis), pour lequel Fremyn Roussel avait sculpté le *Génie de l'Histoire*, inutilisé et conservé au Musée du Louvre.

Pierre Francheville ou Franqueville. — Nous avons indiqué plus haut quel fut en Italie le rôle de Pierre Franqueville ou Francheville de Cambrai. Il avait commencé son apprentissage à Paris, mais était presque aussitôt parti pour l'Allemagne où, pendant cinq ans, il avait travaillé à Inspruck. L'archiduc Ferdinand, qui l'avait remarqué, l'envoya en Toscane en 1569, avec une recommandation pour Jean de Boulogne dont il devint, comme nous l'avons dit, l'élève et collaborateur. A Gènes, à Florence, à Pise, sa renommée fut grande; c'est à Florence que Jérôme de Gondi lui commanda, pour son jardin de Paris, la grande statue d'Orphée qu'il signa fièrement : *Opus Petri Francavillæ belgici cameracencis Florentini academici pisanique civis*, a. d. m., 1598, qui inspira tant d'admiration à Henri IV que le roi demanda à Gondi de faire tout ce qui dépendrait de lui pour engager ce sculpteur à son service; ce qui fut fait, avec le consentement du grand-duc, vers 1601. Dans son maniérisme savant et alambiqué, cet *Orphée* (Musée du Louvre), qui conduisait tout un troupeau d'animaux sculptés par Ferruzzi, fit de son temps figure de chef-d'œuvre. Héroard a noté dans son *Journal*, au 30 juillet 1605, que M. le Dauphin, mis au lit, en parlait avec admiration. Le *David vainqueur de Goliath* est de qualité pareille, mais plus fade ou plus insignifiant, parce que, peut-être, moins maniéré et, pour nous, par suite, moins significatif et moins, « amusant ». Pour le monument de Henri IV, Francheville avait eu à exécuter les quatre esclaves qui, les mains liées derrière le dos, le pied appuyé sur des armures, — imités de ceux de Pietro Tacca, mais d'un accent moins pathétique, — entouraient le piédestal de la statue sur le Pont-Neuf. Une inscription, répétée pour chacun d'eux, nous

apprend qu'ils furent de l'invention de Francheville qui les commença — et que son gendre, le Florentin Bordoni, les acheva en 1618. — Ce Franco-flamand italianisé jusqu'à la moelle fut chez nous le représentant le plus authentique du maniérisme italien et de l'enflure académique. Il mourut à Paris, le 25 août 1615, au moment où la génération des sculpteurs qui allaient préluder aux grandes œuvres de l'art monarchique français se préparait à entrer en scène.

BIBLIOGRAPHIE

Voir la bibliographie des chapitres XII et XIII, et Sauval, *Histoire des Antiquités de Paris*, 1724, in-f°. — Piganiol de la Force, *Description historique de la Ville de Paris*, édition de 1765, in-8°. — Millin, *Antiquités nationales*, 1790, in-8°. — Jal, *Dictionnaire critique d'Histoire et de Géographie*, in-8°, 1872. — L. Courajod, *Alexandre Lenoir, son Journal et le Musée des Monuments français*, 3 vol. in-8°, 1878-1887. — J.-J. Guiffrey, Liste des artistes... employés à l'embellissement et à l'entretien des châteaux royaux, *Nouv. Arch. de l'art fr.*, 1872. — J. Fagniez et Guiffrey, Concours ouvert... pour la charge de sculpteur du roi, *Bull. de la Soc. de l'Histoire de Paris*, t. IV, 1882. — J. Berty, *Topographie historique du vieux Paris*, 1868, in-f°. — Clarac, *Description du Louvre et des Tuileries*, 1853, in-8°. — Ch. Bracquehaye, Les artistes employés par le duc d'Épernon, *Réunion des Soc. des B.-A. des départements*, 1886. — *Documents pour servir à l'Histoire des Arts en Guyenne* : I. *Les artistes du duc d'Épernon*, Bordeaux, 1897, in-8°. — Marionneau, Tombeau du maréchal d'Ornano, *Réunion des Soc. des B.-A.*, 1895. — P. Vitry, Docum. inéd. sur Pierre Biard, *Gaz. des B.-A.*, 1899. — G. Bapst, Le masque d'Henri IV, *Gaz. des B.-A.*, 1891. — P. Vitry, Quelques bustes et statues d'Henri IV, *Gaz. des B.-A.*, 1898. — Dussieux, *Les artistes français à l'étranger*, 1876, in-8°. — A. de Montaiglon, *H. de Gissey et B. Tremblay*, 1854, in-8°. — J. Guiffrey, Buste de Henri IV, *Revue de l'art français*, 1885. — U. Robert, Quittances de peintres, sculpteurs et architectes, *Nouv. Arch. de l'art français*, 1876. — Herluison, Marché passé à Cléry pour la reconstitution du tombeau de Louis XI, *Reun. des Soc. des B.-A.*, 1888. — Abbé Abgrall, Croix et calvaires du Finistère, *Bull. monum.*, 1902. — Feuilloley, *Notice sur la ville de Magny*, 1865, in-12. — Potiquet, *Quelques tombeaux des seigneurs de Magny-en-Vexin*, 1879, in-8°. — C. Port, *Les artistes angevins*, 1881, in-8°. — A. Durieux, *Les artistes cambrésiens*, 1874, in-8°. — La famille des Dannolle, *Réun. des Soc. des B.-A.*, 1884, 1888. — *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France. La Franche-Comté*, par l'abbé Brune, Paris, *Bibl. d'Art et d'Archéologie*, 1912, in-4°. — J. Guilhermy, *Inscriptions de la France*, 1875, in-f°. — N. Rondot, *Les sculpteurs de Lyon*, 1884, in-8°. — Baldinucci, *Notizie de professori* etc. *Vita di P. Francavilla*, 1681. — Barbet de Jouy, *Description des sculptures du Moyen Age et de la Renaissance du Louvre*, 1875. — André Michel, Le département des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps modernes, *Les Grandes Institutions de la France. Musée du Louvre*, H. Laurens, Paris, 1913, in-8°.

CHAPITRE XV

LA MÉDAILLE FRANÇAISE AU TEMPS DE HENRI IV ET DE LOUIS XIII[1]

L'histoire de la médaille française n'a pas connu d'époque plus glorieuse, plus féconde, plus riche, que la première moitié du xvii[e] siècle. Le nom et l'œuvre de Guillaume Dupré y rayonnent et l'illuminent d'un vif éclat. D'ailleurs, à côté ou autour de ce maître, à qui l'on ne saurait reprocher que la monotonie dans la perfection, de nombreux talents, les uns presque aussi savants, les autres plus primesautiers, ont créé des œuvres précieuses ou savoureuses que nous ne pourrions citer toutes. Ainsi, de l'avènement de Henri IV jusqu'à la majorité de Louis XIV, s'étend, se prolonge un âge d'or de la médaille, qui nous attire autant par la multiplicité de ses chefs-d'œuvre que par leur extrême distinction. Toutefois, à la différence de ce que nous avons observé en Italie et en Allemagne, cette période plus particulièrement brillante de la médaille française n'en est point le printemps, mais l'été. Ce n'est point la jeunesse de cet art qui, dans notre pays, en constitue le moment le plus attachant : c'en est la maturité épanouie. Les médailleurs français n'ont donc produit leurs chefs-d'œuvre les plus nombreux que dans un temps où les médailleurs italiens et allemands, n'ayant plus rien de nouveau à dire, tombaient dans la routine. Aussi la médaille française du xvii[e] siècle, loin d'être un art spontané, porte la trace d'influences nombreuses et diverses, elle est le produit d'une culture et d'une virtuosité portées à leur dernier achèvement, et il est, par conséquent, difficile d'en définir le caractère général, ou plutôt il ne se définit que par sa complexité même : cet art raffiné auquel font défaut sans doute la fraîcheur, la verve ou la

1. Par M. Jean de Foville.

rude franchise, vaut précisément, et avant tout, par son élégante richesse, sa perfection savante, sa pompeuse beauté.

Sans doute, ces qualités sont apparues avant le temps de Guillaume Dupré, quoique chez les contemporains d'Étienne de Laulne et de Germain Pilon elles fussent manifestement moins fréquentes; et, sans doute aussi, les successeurs de Dupré et de Warin ne manqueront pas davantage de virtuosité et d'élégance. Mais Louis XIV les entraînera dans son cortège officiel: la médaille deviendra une manifestation régulière de la politique; pour mieux multiplier des œuvres célébrant ses actes, le pouvoir royal développera la *Monnaie des médailles*, instaurée par Henri III, et favorisera ainsi l'extension de la médaille *frappée*, qui remplacera presque partout alors la médaille *fondue*. Guillaume Dupré, Jean Warin et leurs contemporains sont donc les derniers artistes qui, dans la France classique, aient cultivé avec autant de régularité, de fécondité, de succès, cet art séduisant de la médaille coulée, et il est utile de le rappeler avant d'étudier leurs chefs-d'œuvre.

Ces chefs-d'œuvre, du reste, ne se ressemblent pas seulement par la technique: le même goût s'y manifeste, opulent, chargé, ami à la fois de la nuance, dans le détail, et de la grandiloquence, dans l'ensemble. Pendant plus d'un demi-siècle, cet art reste à peu près le même, et il serait vain de vouloir y distinguer des écoles ou d'y noter une évolution sensible: aussi n'y marquerons-nous point de ces grandes divisions qui donnent plus de netteté à l'histoire. Passant en revue d'abord les graveurs attachés aux ateliers monétaires de Paris et héritiers des traditions créées sous Henri II, puis Guillaume Dupré, Jean Warin et leur entourage, enfin les médailleurs provinciaux, talents inégaux mais parfois pleins de caractère, nous ne devrons pas oublier que d'un groupe à l'autre de ces artistes, il n'y a point de différences profondes, et qu'ils obéissent tous, consciemment ou non, au même idéal décoratif et raffiné.

Médailleurs et graveurs monétaires du temps de Henri IV. — Dans un précédent chapitre (voy. t. IV, seconde partie, p. 690-700), nous avons vu quelle organisation minutieuse et précise Henri II et ses fils avaient donnée aux ateliers monétaires de Paris, comment les *balanciers* d'Augsbourg avaient été introduits en France et installés, dans la Cité, à la *Monnaie du Moulin*, et nous avons suivi les premiers développements de cette école d'artistes monétaires créée, selon un dessein très net, par le pouvoir royal. Nous nous sommes arrêtés dans cet historique à la mort de Germain Pilon, en 1590. Mais, en disparaissant, le grand artiste laissait des modèles féconds et un groupe de graveurs habiles et actifs, prêts à profiter de ses exemples, même si les nombreuses rivalités qui divisaient âprement les justiciables de la Cour des Monnaies les avaient

entraînés dans une coterie hostile à la sienne. Parmi ces graveurs, nous devons citer d'abord les Danfrie, intrigants que Germain Pilon ne se serait point choisis pour successeurs, mais qui, à nos yeux, appartiennent bien à la même école et qui ont laissé des médailles de Henri IV gravées avec une rare adresse, quoique sans originalité profonde.

Le Breton Philippe Danfrie, né vers 1551 et mort en 1606, nommé en 1582 *tailleur général des monnaies* par la faveur royale et malgré les véhémentes protestations de Germain Pilon, fut un de ces ouvriers d'art de la fin de la Renaissance, si ingénieux et si habiles, qui ont touché aux métiers les plus divers : il a construit des horloges, inventé des instruments astronomiques, ciselé des fers à reliure, et intaillé des sceaux, aussi bien que gravé des coins de monnaies, de jetons et de médailles et modelé de petits médaillons destinés à la fonte. Son fils, également nommé Philippe, et qui mourut avant lui, en 1604, mais qui, en 1591, âgé de dix-huit ans à peine, avait été nommé contrôleur général des effigies, collabora si étroitement avec lui, qu'il est bien difficile de distinguer leurs œuvres. La médaille du sacre de Henri IV, œuvre certaine du père, et d'ailleurs d'un style lourd et médiocre, a permis de lui attribuer plusieurs autres pièces du même prince, où les revers, de composition pauvre, valent moins que les portraits, froids mais corrects. Une médaille de Henri IV en Hercule, datée de 1602, et signée P. DAF, tranche sur les précédentes par la fière allure du buste royal, modelé avec une souple et puissante maîtrise ; le revers, d'un goût médiocre, est cependant traité avec adresse : sans doute faut-il voir dans cette œuvre, si supérieure aux précédentes, la main de Philippe Danfrie le fils, et préférer nettement son talent à celui de son père.





Fig. 467. — Philippe Danfrie : Médaille de Henri IV.

Nicolas Briot, Pierre Régnier et Guillaume Dupré restent, du groupe d'artistes monétaires qui succéda aux Danfrie, les trois seuls noms dignes de mémoire. Nicolas Briot fut nommé en 1606 « tailleur général des monnaies », Pierre Régnier, en 1607, « conducteur général de la Monnaie du Moulin », et Guillaume Dupré, en 1604 et 1606, « contrôleur général

des effigies ». Dupré, dont nous parlerons plus à loisir tout à l'heure, déploya fort peu d'activité dans ce poste, et le grand médailleur demeure négligeable comme artiste monétaire. Nicolas Briot et Pierre Régnier au contraire, secondaires comme créateurs, ont montré, comme graveurs de coins, une adresse consommée et un talent à la fois affiné et somptueux : jusqu'à nos jours, les œuvres de l'un ont souvent été confondues avec celles de l'autre ; preuve nouvelle que leur habileté de main surpassait leur originalité. Mais tous deux, comme graveurs de médailles, de monnaies et de jetons, font honneur à l'art français, et parmi ces innombrables ouvriers d'art restés anonymes et qui ont fait preuve de tant de souplesse, de conscience et de goût, ils méritent spécialement la destinée qui a sauvé leurs noms de l'oubli.





Fig. 468. — Nicolas Briot : Essai monétaire de Louis XIII

Nicolas Briot montra dans ses fonctions une personnalité vive, ambitieuse, pittoresque, qui lui a valu des biographes attentifs et même passionnés. Au seul point de vue de l'histoire de l'art, ce maître ouvrier, au talent inégal, doit rester au second plan. Lorrain, il a travaillé pour le duc de Lorraine en même temps que pour Henri IV et Louis XIII ; puis, en 1625, ayant échoué dans quelques-unes de ses trop nombreuses entreprises, il s'enfuit en Angleterre pour échapper à ses créanciers et entra au service de Charles I[er][1]. Ses portraits de ce roi, d'une correction froide, mais distinguée, élégante même dans le détail du costume, sont supérieurs à ses œuvres de jeunesse, qui pèchent par une grande sécheresse, notamment dans le modelé des visages : ainsi un jeton à l'effigie de Henri IV, la médaille de Louis XIII, datée de 1610, et les piéforts de la monnaie de 1618. Les motifs décoratifs y sont toujours traités, d'ailleurs, avec une sobriété de bon goût.



Fig. 469. — Nicolas Briot : Monnaie de Charles I[er] d'Angleterre.

1. Nicolas Briot forma en Angleterre un élève, Thomas Simon, dont le talent de portrai-

Pierre Régnier, qui a gravé ses meilleurs coins d'après des modèles dont il n'était point l'auteur, et que nous devons tenir, par conséquent, pour graveur plus que pour médailleur, a cependant laissé des œuvres superbes d'exécution et de tenue décorative : il faut en effet lui faire honneur de médailles de Louis XIII (1610 et 1615) et du connétable de Luynes (1621), qui, plusieurs fois, ont été données à tort à Nicolas Briot, et où le modelé des figures, aux revers, comme certains partis pris dans l'ornementation et dans la disposition des légendes, rappellent, d'une façon trop frappante pour être fortuite, une *pièce de plaisir* de Louis Turgot (1627), qu'un document lui attribue, sans contestation possible. Comme il est légitime d'ajouter à son œuvre les célèbres piéforts de la Monnaie du Moulin, fabriqués en 1607 par son beau-frère Gilbert Olivier et par lui, véritables chefs-d'œuvre de précision et d'élégance, où l'effigie de Henri IV ne manque ni de caractère ni de vie, on voit que cet officier monétaire se haussa au mérite d'un artiste. Sans doute, son Louis XIII de 1615 est manifestement copié d'un modèle fourni par Guillaume Dupré ; mais il en a su rendre le modelé avec justesse et vigueur, et, en outre, dans l'ornementation de la cuirasse, il a déployé une fantaisie décorative d'un goût viril et d'une brillante richesse.





Fig. 470. — Pierre Régnier : Médaille du connétable de Luynes.

Pierre Régnier avait épousé la fille d'Alexandre Olivier et de Marguerite de Héry, dont les fils, Gilbert, mort en 1608, et René, qui vécut vingt années de plus, travaillèrent avec lui à la Monnaie du Moulin, fief de leur famille. Mais, dans cette collaboration, il semble prouvé que toute ou presque toute la part artistique doive être réservée à Pierre Régnier.

Guillaume Dupré. — Bien qu'il ait occupé, de 1606 à 1639, la charge

tiste, délicat et savant, rappelle le talent des médailleurs français les plus classiques du même temps.

de contrôleur général des effigies, poste considérable, et d'où Germain Pilon avait exercé son autorité sur les graveurs de monnaies et de médailles, avec tant d'actif souci, Guillaume Dupré n'a pas joué un rôle important dans l'art monétaire. Ce grand artiste avait reçu une éducation de sculpteur et de fondeur : ce sont ses belles médailles fondues et ses larges médaillons, parfois reciselés, qui ont fait sa gloire. Par cette expérience de sculpteur s'appliquant à la médaille, par son goût dominant de la grande médaille coulée, Guillaume Dupré se rapproche des médailleurs italiens; en outre, il leur ressemble par son style et par son emphase tempérée de distinction. Son œuvre se place d'elle-même, comme un superbe *finale*, à la suite de l'œuvre des Leoni et de leurs successeurs (ou à la suite de celle des *romanistes* du Nord, comme Jonghelinck et Étienne de Hollande), plus qu'elle ne paraît succéder à l'œuvre de nos graveurs monétaires du XVIe siècle. A l'époque où l'italianisme a achevé de conquérir l'art européen, Dupré en vient donner, sous une forme spéciale, l'expression la plus achevée, la plus complète : et si Jean Warin ne l'avait pas imité avec une fidélité si brillante, on pourrait dire qu'il a éclipsé ses précurseurs et qu'il n'a pas eu de successeur. En sorte que, dans l'évolution de l'art français, Guillaume Dupré représente une diversion italianisante d'un magnifique caractère, bien plutôt qu'une étape naturelle de notre génie national. Des médailleurs beaucoup moins célèbres, comme Guillaume Martin et Pierre Régnier, avant lui, ou comme Boutemie et Chéron, après lui, reflètent plus exactement les qualités essentielles de l'esprit français.

Du reste, cet italianisme de Guillaume Dupré n'eut rien de spontané : mais, doué d'une adresse prodigieuse plus que d'un tempérament très marqué, Dupré obéit à la mode de son temps. Il vit les œuvres d'Antonio Abondio le jeune, puis, plus tard, celles de Gasparo Mola : en les imitant, il les surpassa. N'oublions point, d'ailleurs, qu'il sut, malgré tout, rester français par la délicatesse intelligente de son réalisme et la précision élégante de son goût.

Huguenot de naissance, originaire de Sissonne en Laonnais, ayant reçu, nous ignorons où et comment, une éducation de sculpteur et de bronzier, Guillaume Dupré montra un talent précoce : il n'avait guère plus de vingt et un ans lorsque, vers 1597, Henri IV l'attacha à son service, le logea au Louvre et lui attribua « cent escus d'appointemens pour chascun an », au vu d'ouvrages dont « la gentillesse et la grâce », dit le document, promettaient « quelque chose de grand et de hardy ». De 1597 date la première médaille de l'artiste : elle représente, d'un côté, Henri IV en Hercule, et, de l'autre, Gabrielle d'Estrées. Moins habile que les suivantes, cette pièce est cependant la plus personnelle et peut-être la plus *française* de l'œuvre du maître : quoique se détachant assez dure-

ment, et par méplats mal dissimulés, sur le champ de la médaille, l'effigie de la « belle Gabrielle » y est traitée avec une fraîcheur et une vivacité spirituelle d'une très savoureuse originalité.

Vers 1600, Guillaume Dupré épousait la fille de Barthélemy Prieur, sensiblement plus âgée que lui. Le statuaire exerça sans doute quelque influence sur son gendre, mais rien ne prouve qu'il ait été son maître. En 1600, et très jeune encore, Dupré signait une médaille de Henri IV, avec, au revers, la figure d'Hercule nu, debout, la massue sur l'épaule; il n'a pas exécuté de portrait plus habile, plus souple, plus parfait, et nous le voyons donc, vers l'âge de vingt-cinq ans, en pleine possession d'un talent prodigieux de sûreté et d'adresse. Si l'Hercule du revers, aux muscles épais, est fort banal, le buste du roi, légèrement embelli, mais d'une tenue superbe, est modelé avec une justesse et une richesse sans excès, qu'aucun médailleur n'a dépassées. Certes, une œuvre semblable fait penser aux Leoni, à Jacopo da Trezzo et à leurs imitateurs : mais elle reste française encore par une sobriété d'accent et une nervosité discrète qu'on sent sous les dehors *à l'italienne*. Toutefois, dès cette époque, certainement, Dupré connut des médailles d'Abondio et s'amusa à les imiter : son magnifique Lesdiguières (1600), d'un dessin et d'un modelé si solides et d'une si fière allure, rappelle certainement les nobles portraits d'archiducs modelés et fondus par le maître milanais. Comparez encore le *Balthazar de Villars* (1600) de Dupré au *Jean-Frédéric de Saxe* d'Abondio; si la médaille italienne respire plus de grandeur, la pièce française est refouillée avec plus d'intelligente pénétration, mais pour le dessin général, le relief, le modelé, le costume, l'aspect d'ensemble, les deux œuvres ne s'affirment-elles point comme de la même école?





Fig. 471. — Guillaume Dupré : Médaille de Henri IV et de Gabrielle d'Estrées.

Néanmoins Guillaume Dupré dépasse vite le maître milanais par sa souveraine habileté et son extrême élégance. En 1601, il exécute la médaille de Jérôme de Villars, frère de Balthazar et archevêque de Vienne, et l'effigie, en plus haut relief, rehaussée par le camail et le col sobrement

drapés, est traitée avec une précision, une distinction vivante et nerveuse, dont on ne trouverait point l'équivalent chez Abondio, ni chez tout autre médailleur contemporain. La médaille de Guiot de Carmeau (1602) vaut par de semblables mérites, et le vêtement y est encore plus savamment drapé. Notez que, dans le même temps, Dupré oppose à ces portraits, d'allure assez sobre, d'autres portraits de Henri IV et de Marie de Médicis, où il s'amuse à répandre les trésors de son style le plus orné, le plus opulent : dans l'une de ces pièces, les bustes du roi et de la reine, affrontés, en brillant costume, la tête haute, sont modelés en très bas relief avec une adresse presque surprenante. La médaille exécutée en 1605, pour commémorer la naissance du dauphin, n'est pas moins luxuriante de style, ni moins belle, et mérite de nous retenir davantage, à cause de la beauté du revers. Ce revers figure, sous les traits des deux souverains, Mars et Minerve, debout l'un en face de l'autre et se donnant la main, tandis qu'un enfant nu debout entre eux, le pied sur un dauphin, essaye, d'un geste volontaire, le casque de Mars; un aigle arrive à tire d'ailes, au même moment, portant une couronne à l'enfant royal. Cette allégorie mythologique pourrait être de la dernière froideur, mais la superbe et le rythme des attitudes, autant que la rare perfection du métier, rajeunissent, réchauffent le tableau; on y sent même un souffle de fantaisie héroïque, qui était tout à fait dans le goût du temps et qui donne une légèreté et une grâce nouvelle à l'allégorie. Les traditions du Primatice





Fig. 472. — Guillaume Dupré : Médaille de Henri IV et de Marie de Médicis commémorant la naissance du dauphin.

se retrouvent ici, épurées et animées d'esprit français; l'élégance même des attitudes et des gestes est dépouillée de tout maniérisme.

Or, nous savons que cette composition recueillit en son temps le plus vif succès. Henri IV, qui allait bientôt le nommer contrôleur général des effigies (1606), accorda à Dupré, le 28 juillet 1605, une autorisation expresse de fondre lui-même sa médaille, en telles matières qu'il lui plairait, interdisant, par les mêmes lettres patentes, « tant à tous orfèvres, molleurs en sable que autres personnes de quelque qualité qu'ilz soient » de les surmouler ou imiter. Cette reconnaissance d'un droit exprès de propriété, qui nous semble si naturel, allait à l'encontre de certains privilèges de la corporation des orfèvres; ils s'opposèrent à ce décret royal, et il fallut une longue procédure pour que, fort du bon plaisir du roi, Guillaume Dupré obtînt gain de cause. Quand son privilège fut bien et dûment reconnu, il coula de nombreux exemplaires de sa médaille, et même en exécuta, en 1605, sous forme de grand médaillon, de 192 millimètres de module, une variante nouvelle, où les bustes royaux sont traités avec une richesse plus exubérante encore (le visage de Henri IV tourné de trois quarts, et moins parfait d'ailleurs que dans la pièce de 1605), mais où, surtout, le revers est modelé et fondu avec un souci et un bonheur extraordinaires. D'après les exemplaires anciens de cet admirable médaillon, on juge de la science de fondeur et du talent de sculpteur de Dupré, et on se rend compte de l'extrême dextérité de sa main, qui charge d'intentions décoratives le moindre pli de vêtement, le moindre détail d'armure, la moindre mèche de cheveux, et qui — malgré cette minutie ornementale — modèle les figures, et les nus spécialement, avec une si belle puissance et avec autant de justesse que d'esprit. Il n'y a guère dans les *revers* de Dupré de plus noble composition, et il faut l'avoir présente à l'esprit lorsqu'on cherche à lui attribuer quelque médaille ou quelque sculpture anonyme : c'est faute de les avoir comparées à ce chef-d'œuvre célèbre qu'on a si souvent attribué à tort à Dupré, comme nous le verrons, des médailles de Jean Warin.



FIG. 475. — Guillaume Dupré : Médaille de Sully.

Nous n'avons point la place de citer toutes les médailles de Dupré. Signalons seulement quelques autres portraits de Henri IV, celui du duc d'Épernon, avec un revers amusant, celui de Sully, d'une si brillante facture, et arrêtons-nous un moment aux médailles de Louis XIII à son avènement. L'une, ovale, figure le buste du jeune prince lauré, avec une riche armure et la fraise, et cette effigie rayonne de grâce et de naturelle

fierté ; au revers, Louis XIII, sous l'apparence d'un dieu enfant, s'élance, nu, à la voix de sa mère, Pallas à longue jupe, qui brandit à la fois le foudre de la guerre et le laurier de la paix ; et, sans doute, cette mythologie de cour manque de toute ingéniosité, — et pourtant la scène est charmante de rythme et de mouvement : c'est que la saveur du modelé y relève, comme une nouveauté piquante, la fadeur de l'invention. Au revers de l'autre médaille, ronde et non plus ovale, Marie de Médicis, toujours en Pallas, est assise près de son fils, toujours en jeune dieu : simple variante du premier revers, qui vaut par les mêmes qualités. A l'avers, le buste du roi enfant, portant l'armure, l'écharpe et la collerette, est conjugué au buste de la reine, et ces deux portraits assemblés sont modelés avec une si jolie souplesse, avec une sûreté de touche si souveraine, qu'il semble que ce soit le comble de l'art ; et ce le serait, si une spontanéité plus naïve ou plus brûlante ne devait pas nous conquérir davantage encore.



Fig. 474. — Guillaume Dupré : Médaille de Maffeo Barberini (plus tard Urbain VIII).

En 1612 et 1613, Guillaume Dupré a exécuté les médailles d'une série de personnages italiens : nous y trouvons la preuve qu'il a séjourné à Venise, Mantoue, Bologne et Florence ; c'est Marie de Médicis, sans doute, qui l'avait envoyé auprès de son cousin, le grand-duc de Toscane. De ce voyage datent les magnifiques portraits du doge Marc-Antoine Memmo, du duc de Mantoue François IV, de Maffeo Barberini (le futur Urbain VIII), du grand-duc de Toscane Cosme II et de la grande-duchesse Marie-Madeleine d'Autriche, de Christine de Lorraine, grande-duchesse douairière, et de François de Médicis, son second fils. De ces médailles et médaillons, aucun n'a de revers original. Dupré y a déployé toute sa science, et des portraits comme ceux de Maffeo Barberini, de Christine de Lorraine et de Marie-Madeleine d'Autriche, sont d'une perfection de facture qu'on ne saurait dépasser. Toutefois, ces chefs-d'œuvre soulèvent un problème, et c'est celui des relations artistiques du grand médailleur français avec son contemporain, Gasparo Mola. Né près de Côme, Gasparo Mola a travaillé comme sculpteur, orfèvre, médailleur et graveur monétaire pour le duc de Savoie, les Médicis, le duc de Mantoue et Urbain VIII : plusieurs de ses médailles sont très voisines, par le style, de celles de

Dupré; cette ressemblance provient-elle de ce qu'ils ont été tous deux influencés par le style d'Antonio Abondio, ou l'un des deux a-t-il imité l'autre? Il paraît vraisemblable qu'il y a eu à la fois influence simultanée d'Abondio et influence réciproque de Mola et de Dupré. Gasparo Mola avait plus de simplicité naturelle que Dupré, et Dupré a recueilli de son séjour à Florence le goût d'une certaine simplicité savante qu'il ne manifestait guère auparavant. En outre, dans son portrait du grand-duc de Toscane, il s'est inspiré — au moins dans la chevelure et le costume — d'une petite médaille ovale gravée par Mola à l'avènement du prince. Quant à l'influence de Dupré sur le maître italien, elle est certaine, puisqu'en 1618 celui-ci grava les coins d'une médaille de Cosme II et de Marie-Madeleine, où il a copié fidèlement, et avec une subtile délicatesse, le médaillon de la grande-duchesse exécuté en 1615 par Dupré. Du reste, la médaille de Mola reste nettement inférieure aux beaux portraits de son rival; le profil de Cosme II surtout est gravé avec sécheresse, et la physionomie manque de cette fierté et de cette secrète nuance d'esprit dont l'artiste français l'avait empreinte.



Fig. 475. — Guillaume Dupré : Médaille de Brulart de Sillery

Guillaume Dupré rentra en France en 1615 ; sa tendance à un style plus sobre s'affirme, dès cette même année, dans la médaille du chancelier Nicolas Brulart de Sillery, un de ses plus fermes chefs-d'œuvre; quoique si clair et si solide, son style ne s'y montre ni moins délié, ni moins pénétrant; la *fonte* en est d'ailleurs un prodige de métier; et le revers, figurant le char du Soleil, est traité avec une élégance très équilibrée.

La carrière de Dupré, à compter de cette date, a la belle monotonie du succès régulier: jusqu'en 1636, il multiplie les médailles et médaillons sans se départir de sa parfaite conscience, et sans qu'aucune défaillance ne se manifeste en sa souveraine habileté. Nous ne citerons ici que quelques-unes de ces œuvres, toutes remarquables: de 1615 date une médaille de Marie de Médicis où le profil est tracé avec une précision sobre, et où le vêtement est détaillé au contraire avec un raffinement extrême; au revers, sur une nef battue des flots, et gouvernée par la reine, d'élégantes

figures sont couchées, dessinées et modelées avec une jolie nuance de maniérisme qui rappelle l'art florentin du milieu du XVIe siècle. De 1618 est explicitement daté le grand médaillon du surintendant Jeannin, portrait magnifique qui fait penser aux médaillons de Germain Pilon, et qui, s'il n'a pas la nerveuse originalité du portrait de Birague, l'égale au moins par la perfection de la fonte, et est d'ailleurs traité avec une puissance où Dupré n'a pas souvent atteint. Le superbe médaillon d'Héroard, figuré de trois-quarts, avec une belle physionomie intelligente et hautaine, doit dater de la même période, ainsi que l'a démontré M. Adrien Blanchet. Les portraits de Louis XIII, presque tous à grand effet, mériteraient tous d'être cités et commentés; on en trouve de fidèles copies dans les plus belles monnaies du temps. Les deux médailles de Richelieu (1627), avec le buste long, étroit, sec et nerveux, sont des modèles d'art sincère, intelligent, à la fois sévère et pénétré d'esprit, d'ailleurs plein de concise élégance. Le grand médaillon de Duret de Chevry (1630), quoique moins beau que le *Jeannin*, vaut encore par l'allègre *brio* du style, si net et si vivant. Enfin, parmi les meilleures médailles de la fin de sa carrière, nous citerons celle de Henri de Maleyssie (1635), gouverneur de Pignerol, pour la beauté décorative du revers : on y voit une porte de ville d'une pompeuse architecture, ornée de figures d'enfants et de captifs nus, où l'artiste a dépensé autant de goût que d'adresse. Si l'on rapproche cette représentation très équilibrée des autres revers de Guillaume Dupré déjà mentionnés, on se fera une idée juste de son imagination et du style de ses figures allégoriques et l'on verra sans peine qu'il est impossible de confondre dans son œuvre, ainsi qu'on l'a trop souvent fait, des médailles non signées comme celles du marquis d'Effiat et de Michel de Beauclerc, dont les revers aux allégories follement gesticulantes sont certainement des œuvres de jeunesse de Jean Warin.

Nous n'avons pas à parler de l'œuvre de statuaire de Guillaume Dupré. Mais son œuvre comme graveur en pierres fines mériterait ici une étude, s'il était possible de la saisir. On a voulu voir sa main dans les plus beaux camées français du temps de Henri IV et de Louis XIII ; toutefois, s'il les avait véritablement gravés, les documents seraient-ils à cet égard aussi muets qu'ils le sont? Une seule de ces attributions reste vraisemblable : c'est celle de la petite intaille figurant le buste de face de Maurice de Nassau, et signée G. D. F. Comme Dupré a exécuté, dans un style superbe et redondant, une médaille de Philippe-Guillaume de Nassau (1605), frère aîné de Maurice, il est très possible qu'on lui ait commandé ce minuscule joyau où est gravée l'effigie hautaine du stathouder de Hollande. Mais l'œuvre, d'un style sec quoique correct, prouverait plutôt que le grand médailleur est demeuré peu familiarisé avec cet art difficile et ingrat.

Nous possédons quelques bonnes médailles d'un des fils du maître, Abraham Dupré, qui lui succéda de son vivant, en 1659, comme contrôleur général des effigies et commissaire général des fontes de l'artillerie, et qui d'ailleurs ne lui survécut que quatre années (1604-1647). Ces pièces, parmi lesquelles il faut au moins citer la médaille de Jacques Boiceau de la Barranderie (1624) et le médaillon de Victor-Amédée Ier, duc de Savoie (1656), sont des pastiches alourdis, mais consciencieux et habilement fondus, des œuvres de Guillaume Dupré : il y manque cependant une certaine vivacité fière et cette indéfinissable fleur de talent que les imitateurs du maître n'ont jamais retrouvées.

Jean Warin. — Le vrai successeur de Guillaume Dupré fut Jean Warin (1604-1672). Warin succéda même à Dupré à titre de fonctionnaire, puisque, après avoir été « conducteur des engins de la Monnaie du Moulin » (1629) et graveur général des monnaies (1646), il racheta au fils d'Abraham Dupré la charge de contrôleur général des effigies (1648). Mais — quoique son activité comme officier monétaire ait été beaucoup plus grande que celle de Guillaume Dupré —, dans la hiérarchie de l'art, il n'est pas l'égal de ce maître si savant. Il l'est d'autant moins qu'il tient ses principales qualités d'une imitation fidèle de Dupré. D'ailleurs, quoique fort habile, quoique digne d'une particulière estime pour avoir su épurer peu à peu son talent, assez contaminé de mauvais goût au début, quoique surtout admirable par sa science de graveur de coins, il manqua à la fois de cette originalité profonde et de cet esprit vivifiant, qui, à défaut du pouvoir d'émotion, font encore les très grands artistes. Toutefois, ses rares qualités de métier, la fécondité de sa carrière, et les belles traditions dont son art est nourri contribuent à donner à son œuvre une importance considérable, et légitiment la gloire dont il a joui.

Né à Liége, et probablement en 1604, mais d'origine française, Jean Warin aurait d'abord été page du prince de Rochefort, puis le goût du dessin l'aurait porté à l'étude de la gravure et de la sculpture. « De plus, étant fort industrieux, il imagina plusieurs machines très ingénieuses pour monnoyer les médailles qu'il avait gravées. » Ces informations assez vagues, que nous devons à Charles Perrault, sont-elles dignes de foi? Ou faut-il croire les ennemis de l'artiste qui l'accusaient d'avoir été faux monnayeur dans sa première jeunesse? Peu importe, en somme, pour l'histoire de son talent. Ce qui est certain, c'est qu'il vint d'assez bonne heure en France. Dès 1629, il était établi à Paris et employé à la Monnaie du Moulin. Mais vraisemblablement son arrivée dans la capitale remontait à une date plus lointaine, et sa médaille d'Héroard (exécutée probablement en 1628, puisque la légende en fait allusion à la mort du fameux médecin de Louis XIII) nous incite à croire qu'il vint travailler sous la

direction de Dupré, car cette petite pièce n'est qu'une copie, d'ailleurs assez médiocre, du médaillon attribué au maître par M. Blanchet.

Si nous devons considérer Warin comme un disciple de Guillaume Dupré, n'oublions pas non plus que l'art des Pays-Bas avait laissé en lui une empreinte profonde. Il apportait même à Paris le mauvais goût des romanistes : il est bien du pays et de l'époque où Rubens vint animer d'un souffle de passion ces mythologies menteuses vainement rehaussées de faste espagnol et d'exubérance italienne. Si nous cherchions quels ont pu être ses modèles parmi les maîtres qui l'ont précédé, nous devrions penser à ces Flamands italianisés qui ont si savamment travaillé le bronze, Jean de Boulogne et Pierre Francheville, Peter Candid et Adrien de Vries.





Fig. 476. — Jean Warin : Médaillon de Michel de Beauclerc.

Dès 1629, il exécutait à Paris des médailles où s'étale cette affectation d'italianisme sans mesure : d'abord une médaille frappée de Louis XIII, commémorant la prise de la Rochelle, et au revers de laquelle il a figuré le roi en Hercule, dans une attitude fâcheusement gesticulante, que ne corrige point le modelé très savant. A l'avers, il a surtout détaillé avec amour la cuirasse de Louis XIII. Dans la médaille du marquis d'Effiat, datant de la même année, figure exactement la même cuirasse ; le portrait est d'un style brillant mais boursouflé, et le revers représente Hercule et Atlas dans l'attitude la plus désordonnée : on s'étonne que cette œuvre de *romaniste*, dont l'enflure est si peu française, ait été parfois attribuée à Dupré. Deux médaillons ovales, qui nous ont conservé les effigies de Michel de Beauclerc et de Marguerite d'Estampes, sa femme, et exécutés évidemment en 1629, à l'occasion de leur mariage, sont exactement dans le même style que la médaille du marquis d'Effiat. Le revers du médaillon de Beauclerc figure Dédale, Icare et la Fortune, et c'est peut-être la plus mauvaise de ces mythologies d'opéra : l'adroite exécution n'en corrige qu'à demi le maniérisme débordant.

Pourtant, quoique trop recherchés, les portraits, dans ces premières œuvres, respirent une assez belle magnificence, qu'on retrouvera de

temps à autre dans les médailles qui suivront, notamment dans celle de Bassompierre (1655), identique de style à celles de Ruzé d'Effiat et de Michel de Beauclerc. Mais l'influence de Dupré et de l'art français en général modéra vite cette surcharge d'expression. Les portraits de Richelieu (1630 et 1631), l'effigie fine et distinguée d'Antoine de Loménie (1630), celle de Pierre Séguier (1633), un peu lourde mais d'une belle tenue, nous montrent le talent de Warin très francisé, enrichi d'intelligence, et soucieux de mesure. Sans doute le char triomphal, au revers de la belle médaille de Richelieu, est figuré avec une pompe presque indiscrète, mais cette composition équilibrée demeure très décorative ; sans doute aussi, la Piété et la Justice qui occupent le revers du *Pierre Séguier* sont des Vertus bien maniérées, mais elles ne pèchent que par afféterie, et non plus par des attitudes follement tapageuses. Les médailles et les monnaies de Louis XIII que Warin exécuta entre 1630 et 1640 suffiraient du reste à lui mériter une large part de gloire : un style hautain et riche, qui s'y justifie pleinement, n'y exclut point la plus rigoureuse et la plus savante précision. Jean Warin a bien été l'un des meilleurs graveurs monétaires de l'art français.



Fig. 477. — Jean Warin : Médaille de Richelieu



Fig. 478. — Jean Warin : Monnaie de Louis XIII.

A-t-il été, en outre, capable d'un style plus libre et plus réaliste ? Le curieux portrait de face de l'histrion Tabarin, — médaillon fondu, signé W, que Rondot attribuait à tort à Claude Warin, dont nous parlerons tout à l'heure — tendrait à le faire croire. Mais, cette effigie grimaçante et vivante d'un *magot* à la Téniers n'est qu'une exception dans son œuvre, une inspiration de l'humour flamand que son talent officiel ne retrouva plus.



Fig. 479. — Jean Warin : Médaillon de Tabarin.

Sa carrière s'est poursuivie très avant sous le règne de Louis XIV, et nous ne songeons pas à énumérer toutes ses médailles. Notons seule-

ment qu'il manifesta la docilité et la souplesse de son talent, plus adroit que fortement original, en obéissant à la mode qui éliminait de plus en plus le bavardage méridional ou la préciosité, et qui menait le génie français du gongorisme au classicisme. Les portraits d'Anne d'Autriche, de Louis XIV jeune et de Mazarin, par exemple, que Warin grava en assez grand nombre, valent par une élégance délicate et mesurée, et par une très belle tenue : toutefois, si les vêtements ou les chevelures y sont traités avec la virtuosité la plus sûre, les visages, quoique modelés avec justesse, ne sont animés d'une expression ni très personnelle ni très vivante.

En 1665, Louis XIV commanda à Warin une grande médaille pour commémorer la venue du Bernin en France ; à l'avers, le buste du roi est drapé avec une heureuse magnificence, et, au revers, est figuré le projet du maître romain pour la colonnade du Louvre. Cette pièce, de proportions inusitées, donna à Warin l'occasion de retrouver un peu de la verve héroïque de sa jeunesse, et il y a su mettre de la superbe et de la couleur, sans emphase de mauvais goût.

Du temps de Jean Warin, un de ses proches parents, nommé Claude Warin († 1654), a pratiqué le même art en Angleterre, puis à Lyon. On lui doit de nombreux médaillons, d'un style généralement rond et mou ; quelques-uns, cependant, respirent un réalisme bourgeois qui ne laisse pas d'être amusant. Pour plusieurs d'entre eux, même, il y a encore incertitude d'attribution, aux yeux de plusieurs critiques, entre les deux Warin. D'ailleurs Jean Warin a eu d'autres parents encore qui ont exercé le même art, notamment Guillaume Warin, « sculpteur en cire », et Jean fils de Guillaume, qui devint un des aides de son illustre cousin. Il est probable que ces artistes secondaires ne se sont guère élevés au-dessus du rang d'ouvriers d'art. Il n'est cependant pas prouvé que quelques-uns des médaillons donnés à Claude Warin ne soient point d'un autre de ses parents. Quant à François Warin, fils de Jean, le contrôleur général des effigies, son talent, qui ne fut pas indigne du nom qu'il portait, appartient au déclin du XVIIe siècle.

Médailleurs contemporains de Dupré et de Warin, ayant travaillé a Paris. — N.-G. Jacquet, Claude Frémy, Lorfelin, Daniel Boutemie, etc. — Le renom de Dupré et de Warin ne doit point faire oublier le mérite de maîtres moins connus et moins féconds, qui ont travaillé dans le même temps, et dont les médailles sont parfois d'une extrême distinction. La plupart ont d'ailleurs laissé peu de traces dans l'histoire et ne sont connus que par leurs œuvres, elles-mêmes rares et éparses : aussi ne nous sera-t-il guère possible que de les énumérer, sans prétendre à les coordonner en groupes ou en écoles.

On doit à Nicolas-Gabriel Jacquet, artiste resté jusqu'ici très obscur, mais dont les œuvres sont ou signées ou facilement reconnaissables, une trentaine de médailles, d'inégale valeur, qui s'échelonnent entre 1601 et 1630. De 1601 date un médaillon ovale de Henri IV, avec un buste du roi casqué et empanaché, du style le plus *baroque*, et, au revers, une allégorie mythologique à grand fracas, d'un modelé superficiel. Cependant, la médaille de Pomponne de Bellièvre, datée de la même année et portant la même signature, nous montre un portrait plus sobre et non sans finesse, imité d'ailleurs d'une médaille de Conrad Bloc. Le portrait d'Étienne Pasquier (1605), très voisin de style, s'impose davantage encore à l'attention par la délicatesse expressive du réalisme. Mais les médailles qui suivent, — Omer Talon (1609), Antoine de Loménie (1610), Brulart de Sillery (1612), Eustache Cossart (1614), Claude d'Expilly (1619), Jacques Talon (1625), Suzanne Choart de Buzenval (1626), Antoine de Nicolay (1630), entre autres, — ne valent point les premières, et, si les portraits n'en manquent point toujours d'agrément, les revers en sont incorrects, maladroits et affectés. Une médaille de Louis XIII (1627), célébrant la défaite des Anglais dans l'île de Ré, loin de se distinguer des autres, pèche par plus de lourdeur encore.



FIG. 480. — Claude Frémy : Médaillon de Méry de Vic.

D'un mérite supérieur et moins inégal, Claude Frémy, « excellent ouvrier et esbaucheur en cire », selon Jacques de Bie, n'est pas mieux connu que Jacquet. Il a imité Guillaume Dupré avec bonheur, dans ses belles médailles d'Étienne de Witt, de Louis XIII, de Guillaume du Vair (1621) et de Méry de Vic (1621); ces portraits, étudiés avec conscience, et d'une exécution nuancée, respirent la plus délicate distinction : il n'y manque guère qu'une certaine ampleur de style, ou une originalité robuste. Le grand médaillon de Méry de Vic, d'une facture savante et d'une expression très fine, serait digne, si l'on y sentait un peu plus de puissance, de la main de Guillaume Dupré. On retrouvera, sans doute,

dans les médailles anonymes de ce temps, d'autres œuvres de Claude Frémy : ces quelques portraits qu'il a signés suffisent déjà à nous faire aimer cet artiste discret et subtil.

Papillon, graveur parisien, n'a signé qu'une médaille, assez médiocre, du prince de Condé (1652). Beaucoup plus connu est Jean d'Armand, dit Lorfelin, qui, de 1630 à 1646, exerça l'office très important de « tailleur général des monnaies de France », et qui, en outre, vécut et travailla jusqu'en 1669. On lui doit des médailles où fait défaut sans doute une forte originalité, mais dessinées, modelées et fondues, ou parfois gravées, avec une délicatesse très séduisante et une prodigieuse habileté. Celle d'Anne d'Autriche (1642), où le souriant profil de la reine ne laisse pas d'être agréable, vaut surtout par le fini et la spirituelle élégance des boucles de la chevelure, des dentelles du corsage, et, au revers, des fleurs s'épanouissant aux rayons d'un soleil symbolique. En 1644, Lorfelin signait une médaille de Marie de Médicis († 1642), où l'effigie est modelée avec un charme insinuant, et, vers 1650, une autre de César, duc de Vendôme, où la perruque, la cuirasse et l'écharpe sont figurées dans un beau style décoratif. On doit encore à cet aimable artiste une fine médaille de Louis XIV (1667), œuvre de vieillesse où cependant subsiste la fraîcheur délicate et un peu féminine de son goût.



Fig. 481. — Lorfelin : Médaille d'Anne d'Autriche.



Fig. 482. — Daniel Boutemie : Médaille de Simon Vouet.

Très près des médailles de Lorfelin se placent celles de Daniel Boutemie, orfèvre et graveur parisien, qui a répandu dans ses estampes décoratives la fantaisie la plus librement *baroque*, mais qui s'est révélé portraitiste d'une grâce nuancée dans ses médailles de Simon Vouet et de sa famille (1640), comme dans celle d'Habert de Montmort, où, au revers, sont groupées les effigies de sa femme et de ses enfants. Ses groupes d'enfants affrontés sont modelés avec dextérité et justesse,

quoique dans un relief extrêmement fin, et, dans ses bustes d'hommes, il n'y a pas moins de science, mais il y a plus d'expression : son portrait de Simon Vouet est l'un des meilleurs de cette époque.

Médailleurs provinciaux au temps de Henri IV et de Louis XIII. — S'il n'y a guère eu, en France, au xviie siècle, de véritable école de médailleurs hors Paris, toutefois des orfèvres ou graveurs monétaires de province ont créé quelques œuvres isolées, fort inégales, mais dont quelques-unes nous frappent par une verdeur d'expression dont les imitateurs de Dupré et de Warin nous avaient déshabitués.

Dans la région du Rhône, notamment, les graveurs de monnaies et de jetons ont rencontré une clientèle accueillante. Sans doute, le graveur monétaire d'Avignon, Jean Gentilis, auteur d'amusantes estampes, et à qui l'on doit une médaille frappée de Henri IV, ou Olier, qui travaillait à Grenoble en 1625, sont négligeables. Mais Philippe Lalyame, qui a signé une médaille fondue de Pierre de Monconys, officier judiciaire à Lyon, y a mis de la vérité et de l'accent. Plus célèbre est l'agréable médaillon, signé I. R. F., et daté de 1615, qui nous a conservé les traits de Marie Vignon, marquise de Treffort, maîtresse de Lesdiguières : Rondot a montré qu'il fallait y voir une œuvre de Jacob Richier, descendant de Ligier Richier et connu par les sculptures dont il a décoré Vizille. Si Rondot a exagéré le mérite de ce portrait d'un modelé superficiel, il faut néanmoins en louer le dessin élégant. Il existe au Cabinet des médailles de Berlin quatre médaillons coulés, figurant les parents et beaux-parents de Jean Richier (frère de Jacob, selon toutes vraisemblances). Ces portraits d'un art plus familier, et plus négligé aussi, que celui de Marie Vignon, portent la même signature I. R. Rondot les a attribués à Jean Richier et non plus à Jacob. Il est difficile d'émettre à ce sujet une affirmation précise : ces œuvres, où



Fig. 485. — Ph. Piquot : Médaillon de Le Bourgeoys.

manquent la maîtrise et l'esprit, mais sympathiques, sont, en somme, assez voisines les unes des autres.

Les Richier étaient lorrains : l'art monétaire, actif dans le duché, y aurait pu produire d'autres médailleurs. Nous n'avons pourtant à citer dans la région que le graveur messin J. Huttin, qui a fondu, en 1628, une médaille de F.-J. de Montagu, et, en 1650, une autre du duc d'Épernon où un réalisme allègre, un peu caricatural, s'affirme sans réserve. Les mêmes qualités, avec plus de pénétrante intelligence et de maîtrise, se retrouvent dans une œuvre isolée mais remarquable, le médaillon du peintre normand Marin Le Bourgeoys (1655), signé Ph. Piquot. Le meilleur naturalisme français se révèle dans ce portrait vivant et pittoresque, d'un style large, précis, sincère, œuvre d'un artiste ignoré qui mériterait cependant sa part de gloire. On retrouve un peu du même accent véridique dans les curieux et lourds médaillons de Marin Le Pigny (1621) et de Claude Robinet, œuvres d'un amateur rouennais, le médecin P. Robinet. De tels portraits font regretter la rareté de ces œuvres provinciales, d'une sincérité si directe. Il est vrai qu'à la même époque, les médailleurs de la cour ont porté assez haut leurs qualités de souveraine adresse et d'élégance, pour compenser la disparition progressive de ces artistes obscurs, qui, loin de la capitale, cultivaient les traditions archaïques avec une savoureuse simplicité.

BIBLIOGRAPHIE

Trésor de Numismatique et de Glyptique. Médailles françaises. Paris, 1834-1837. Deux vol. in-fol. — F. Mazerolle. *Les Médailleurs français du XVe au milieu du XVIIe siècle.* Paris, 1902. 3 vol. gr. in-4° — Natalis Rondot. *Les Médailleurs et les graveurs de monnaies, jetons et médailles en France* (publié par H. de la Tour). Paris, 1904, gr. in-8°. — Hoffmann. *Les Monnaies royales de France.* Paris, 1878, gr. in-4°. — Jacques de Bie. *La France métallique.* Paris, 1636, in-fol. — E. Babelon. *La Gravure en pierres fines.* Paris, 1894, gr. in-16.

J.-J. Guiffrey. La Monnaie des Médailles. *Revue numismatique.* 1884. p. 465-489. — Jouve. *Les Wiriot et les Briot.* Paris. 1891. — Id. Nicolas Briot, médailleur et mécanicien. *Journal de la Soc. d'archéologie lorraine*, 1893, p. 28-56. — J. Rouyer. *L'Œuvre du médailleur Nicolas Briot en ce qui concerne les jetons.* Nancy. 1895, in-8°. — H. de la Tour. *Catalogue des jetons de la Bibliothèque nationale. Rois et reines de France.* Paris, 1897, gr. in-8°. — Id. *Catalogue de la collection Rouyer. II. Jetons modernes.* Paris, 1910. gr. in-8°. — Ed. Fleury. *Guillaume Dupré, de Sissonne, statuaire et graveur de médailles.* Laon. 1883. — Adrien Blanchet. Médaillon de Jean Héroard, par G. Dupré. *Revue numism.*, 1893, p. 252-258. — Chabouillet. Guillaume Dupré, graveur en pierres fines. *Bull. de la Soc. de l'art français.* 1875. p. 37-46. — Jean de Foville. Les premières œuvres de Jean Warin en France. *Revue de l'Art ancien et moderne.* 10 août 1913, t. XXXIV. p. 151. — Natalis Rondot. *Claude Warin, graveur et médailleur.* Paris, 1888, gr. in-8°. — Jean de Foville. Daniel Bouteme, graveur, orfèvre et médailleur. *Rev. de l'Art anc. et mod.*, 10 déc. 1912, t XXXII, p. 459. — G. Vallier. Numismatique du Parlement de Grenoble. *Bull. de la Soc. d'archéol. de la Drôme.* 1879. p. 31-65, 1881, p. 342-360. — N. Rondot. *Lalyame, Hendricy et Mimerel, sculpteurs et médailleurs à Lyon.* Lyon, 1888. in-8°. — Id. *Jacob Richier, sculpteur et médailleur.* Lyon, 1885, in-8°. — Id. Jean Richier, sculpteur et médailleur. *Revue numism.*, 1885. p. 185-186. — Al. Heiss. Le Médaillon de Marin Le Pigny. *Comptes rendus de la Soc. française de Numism.*, 1875, p. 50-52.

Voyez aussi : — Jal. *Dictionnaire* (articles *Dupré* et *Warin*). — Forrer. *Biographical Dictionnary of Medallists* (5 volumes parus, A-S. passim).

CHAPITRE XVI

LA PEINTURE EN FRANCE SOUS LE RÈGNE DE HENRI IV ET PENDANT LES PREMIÈRES ANNÉES DU RÈGNE DE LOUIS XIII[1]

La période de l'histoire de la peinture française qui s'ouvre vers 1595, quand commencent les grands travaux d'art qui seront l'honneur du règne de Henri IV, est difficile à connaître par suite de la disparition presque complète des œuvres. Si les descriptions nous permettent d'apprécier l'ampleur des entreprises qui rendent le nouveau règne rival de celui de François I[er], nous constatons en même temps leur ruine. La mauvaise fortune a poursuivi les artistes de cette époque, et nous ne pouvons même pas nous aider de dessins ou de gravures anciennes pour essayer des restitutions. L'histoire de la peinture décorative civile et religieuse, exécutée en France entre 1595 et 1610, ne peut être retracée qu'à l'aide des documents écrits; quelques portraits, des crayons ont mieux résisté aux destructions. Les années qui s'étendent depuis le début de la génération nouvelle des Du Breuil, des Dubois, jusqu'à la mort de Fréminet, forment une époque brillante dans le tableau de notre peinture française de la Renaissance, et nettement définie. Après la disparition de ces peintres, comme avant eux, il est difficile de grouper les œuvres, de marquer les tendances artistiques; il faut attendre le retour d'Italie d'un Simon Vouet pour reprendre un récit suivi de l'évolution de la peinture en France.

1. Par M. G. Brière.

Peinture décorative. — L'importance des travaux de peinture décorative fut une conséquence de l'activité architecturale. Le Louvre, Saint-Germain, Fontainebleau, plus tard le Luxembourg, furent les chantiers ouverts aux peintres. Toussaint du Breuil, né vers 1561, travaillant d'abord à Fontainebleau sous la direction de l'Italien Roger de Rogery, peintre du roi en 1595, mort prématurément en 1602; Jacob Bunel, de Blois (1558-1614), ayant fait son apprentissage en Italie dans l'atelier de Federigo Zucchero; Martin Fréminet, parisien (1567-1619), qui séjourna aussi en Italie, ami du Josépin, nommé peintre du roi en 1605, plus tard honoré du cordon de Saint-Michel en 1615, devinrent les chefs d'ateliers français. Ils eurent sous leurs ordres de nombreux peintres, car, à l'exemple des maîtres de Fontainebleau, ils ne dessinaient souvent que des cartons, que leurs aides transcrivaient sur les murailles. Félibien, qui avait sous les yeux les Comptes des bâtiments, donne une longue liste de noms, parmi lesquels on remarque : Jérôme Bollery, Gabriel Honnet, Henri Lerambert (mort en 1610), Guillaume Dumée, ces deux derniers auteurs de cartons de tapisseries. Aux Français vinrent se joindre des étrangers. L'arrivée d'artistes originaires des pays du Nord : Flandre, Hollande, donna un caractère particulier à l'histoire de notre peinture sous le règne de Henri IV. Les plus célèbres furent Jean Dhoey ou de Hoey, né à Leyde en 1545, petit-fils du fameux Lucas de Leyde, travaillant d'abord à Troyes, qui arrive aux chantiers de Fontainebleau en 1595; Jérôme Franck d'Anvers, établi depuis assez longtemps à Paris, également employé à Fontainebleau, mort en 1610; Ambroise Dubois d'Anvers (1543-1614), dont nous constatons la présence dans le même château en 1595, enfin Franz Porbus le Jeune, d'Anvers (1570-1622), naturalisé en 1618 et logé aux galeries du Louvre. Ces artistes vont constituer comme une seconde École de Fontainebleau. Étudiant les modèles célèbres laissés par le Rosso et le Primatice, ces Français et ces Flamands italianisés mêleront aux réminiscences des maîtres de la Renaissance des imitations de contemporains italiens célèbres : les Zuccheri ou un Baroche. Ils puiseront toujours leurs sujets dans la mythologie antique, s'inspirant aussi des fables charmantes inventées par un Guarini ou un Tasse.

Le bâtiment de la Petite Galerie du Louvre, achevé vers 1599, fut aussitôt livré aux sculpteurs et aux peintres. Le premier étage devint une vaste salle voûtée que les artistes ornèrent avec profusion. Sauval seul a laissé de précieuses notes sur ce grand ensemble, que l'incendie du 6 février 1661 anéantit. Toussaint du Breuil et Jacob Bunel entamèrent la tâche vers l'année 1600; au premier appartint l'invention des dessins ; Bunel continua l'œuvre en s'attachant à suivre les intentions de son devancier. La galerie était complète vers 1607; elle excita une vive admiration. La conception manquait d'unité, le plafond et les trumeaux

offrant des décorations différentes. Les peintures de la voûte représentaient, au dire de Sauval, des sujets tirés des Métamorphoses et de l'Ancien Testament, mélange assez surprenant. Il ne cite cependant que des traits de la fable et décrit avec une attention particulière la lutte de Jupiter contre les géants, dans laquelle il est aisé de voir une allusion au roi, vainqueur de la Ligue. Un géographe, Antoine de Laval, paraît avoir exercé une influence sur le choix des peintures placées entre les fenêtres de la galerie. Il avait exposé ses idées dans un curieux opuscule, présenté à Sully en 1600, où il conseillait de commander aux artistes des peintures d'événements nationaux et des portraits des rois de France, depuis « Pharamond » jusqu'à Henri IV. Ce projet d'une galerie des Rois fut exécuté, si l'on en croit Sauval. Les trumeaux étaient occupés par des portraits de grandeur naturelle des rois et reines de France depuis saint Louis, les représentations des souverains entourées d'autres portraits en buste de seigneurs ou de dames illustres de leur temps. Jacob Bunel, aidé de sa femme Marguerite Bahuche, fut l'auteur de cette collection iconographique à laquelle il avait apporté tous ses soins, cherchant dans les documents anciens les traits véritables des personnages et les costumes réels qu'ils portèrent. Le portrait de *Marie de Médicis*, œuvre de Porbus, a seul survécu (au Louvre) et donnerait ainsi la proportion des autres. Mais un inventaire, assez vague, daté de 1603, offre une liste différente ; les souverains de France sont réduits à quatre, tous les autres personnages sont des étrangers, surtout des Italiens, les



Fig. 484. — Toussaint du Breuil :
Hercule délivrant Prométhée. Dessin à la plume.
(Musée du Louvre.)

Médicis y dominent. Faut-il croire à une transformation du dessein primitif ou doit-on rejeter ce texte comme le simple témoignage d'un autre projet? La question reste obscure, bien que l'autorité de Sauval nous paraisse grande. D'autres décorations enrichirent des pièces du Louvre : Jacob Bunel peignit, en 1609, la voûte de la Salle des Antiques, revêtue sur les murailles de compartiments de marbres de couleurs : noirs, rouges, gris, jaspés, travail de mosaïque exécuté probablement par les Menardi, de Rome; dans un cabinet des appartements de la Reine, Bunel, Ambroise Dubois, Guillaume Dumée et Gabriel Honnet avaient retracé des épisodes de la Jérusalem délivrée.



Phot. Chevojon.

Fig. 485. — Ambroise Dubois : Scène de l'histoire de Théagène et Chariclée. (Cabinet du roi à Fontainebleau.)

Au Château Neuf de Saint-Germain travailla Toussaint du Breuil. Nous ne possédons aucune description des intérieurs de cette maison royale; à la fin du XVIIe siècle, les peintures existaient encore, car le garde des tableaux du roi, Nicolas Bailly, énumère dans son inventaire soixante-dix-huit compositions de l'artiste. Les mentions de ce catalogue ont permis de reconnaître en quelques dessins du Louvre des préparations pour les décors de Saint-Germain. Ce sont toutes scènes mythologiques ou allégoriques, d'interprétation parfois confuse. M. L. Dimier a démontré qu'il existait encore deux toiles provenant du château détruit et, par conséquent, attribuables à Du Breuil : l'une, au Musée du Louvre, désignée sous le titre de *Chariclée subissant l'épreuve du feu*; l'autre, déposée à Fontainebleau, qui représente les *Adieux d'un guerrier à une reine*, cette dernière mutilée, toutes deux assez médiocres, d'un coloris pauvre. Heureusement pour la mémoire de Du Breuil, d'assez nombreux dessins ont été recueillis (au Louvre) et permettent de mieux juger son talent. Ils sont fort variés d'inspiration. Tantôt l'artiste semble avoir imité le Primatice ou Niccolo dell' Abbate (ainsi dans la suite pour

Saint-Germain), traçant les mêmes formes allongées et mièvres des corps, d'une élégance affectée ; tantôt, en des dessins à la plume aux traits vigoureux et rudes (Hercule et Prométhée, Saint Sébastien), il montre une énergie savante et paraît s'inspirer de Michel-Ange et de la Sixtine. Dans des projets pour des plafonds, Du Breuil fait preuve d'une grande ingéniosité, d'une connaissance parfaite de la perspective ; ce fut certainement un artiste original.



Fig. 486. — La galerie de Diane à Fontainebleau. Aquarelle de Percier.
(Bibliothèque de l'Institut de France.)

Fontainebleau devint, à la fin du xvie siècle, un nouveau foyer artistique, rappelant l'éclat qu'il avait eu sous le règne de François Ier. Son Primatice fut Ambroise Dubois. Dans les appartements de la Reine, l'artiste avait peint des épisodes de l'histoire de « Tancrède et Clorinde », illustrant le poème du Tasse ; dans le grand cabinet du roi, il retraça une suite de quinze scènes tirées du roman d'Héliodore : « Théagène et Chariclée », que la traduction d'Amyot avait mis à la mode. Si la première pièce a disparu, la seconde s'est conservée presque intacte. Avec ses lambris peints de fleurettes, de chiffres, de paysages, les bordures de stuc dore encadrant les toiles, les cartouches en forme de cuir découpé qui les relient, les poutres peintes, ce salon offre un spécimen complet

d'une décoration de l'époque de Henri IV. Les tableaux, fort altérés, sont de composition agréable, les figures empreintes d'une certaine grâce molle et alanguie, mais le coloris est sans vigueur. Vers l'année 1600, Ambroise Dubois entamait sa grande œuvre : la décoration de la galerie de Diane. Nous en serions réduits, pour la connaître, aux descriptions du P. Dan et de l'abbé Guilbert, si les architectes Percier et Baltard n'avaient eu la pensée de relever les détails de ce vaste ensemble, à la veille de sa disparition. La galerie était entièrement revêtue de peintures. Sur les murailles, au-dessus du lambris à compartiments

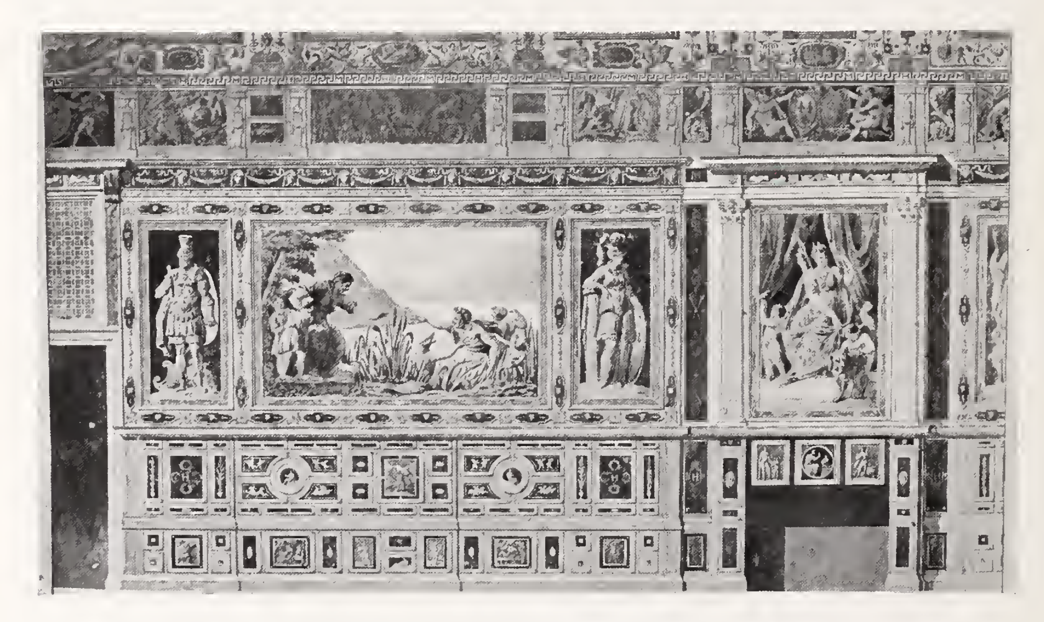


Fig. 487. — Ambroise Dubois : Galerie de Diane à Fontainebleau. Détail d'après une aquarelle de Percier.
(Bibliothèque de l'Institut de France.)

semé de fleurettes, chiffres et figurines, s'étalaient des sujets de la fable encadrés de personnages allégoriques; à la voûte en forme de berceau à pans coupés, les sujets, de dimensions diverses, dieux de l'Olympe, nymphes, génies, se succédaient, enfermés en des cadres de formes variées, le motif central représentant Henri IV conduit au ciel dans un char traîné par des lions. Entre les compositions, les reliant et les allégeant, c'était une profusion d'ornements : arabesques, grotesques, cartouches, petits paysages, bas-reliefs en camaïeux; la frise, à la retombée de la voûte, était chargée d'armoiries, de trophées d'armes, de vues de villes. L'abondance et la fertilité de l'invention, l'aisance et la facilité de l'ordonnance de ces motifs multipliés frappent d'étonnement. Par son extrême richesse, la création d'Ambroise Dubois surpassait celles du Primatice à la salle de Bal ou à la galerie d'Ulysse; mais l'impression n'était-elle pas amoindrie par cette infinité de détails

et cette composition rompue? L'on admirait encore à Fontainebleau maintes décorations qui ont disparu : une Histoire d'Hercule, peinte par Du Breuil; des Métamorphoses au cabinet des Bains et des vues d'architecture attribuées à Étienne Dupérac; la galerie des Cerfs, décorée de quinze vues, à vol d'oiseau, de maisons royales (peintures restituées en 1868), enfin la galerie des Chevreuils, ornée de sujets représentant le roi et des seigneurs, en habit d'équipage, se livrant à diverses chasses. Ainsi s'achève cette esquisse de l'histoire de la décoration des maisons royales sous le règne de Henri IV. De ces entreprises considérables, il ne subsiste que des épaves, qui ne peuvent donner la mesure de leur mérite. Les artistes qui avaient dirigé tant de travaux ne laissèrent pas de successeurs, leurs ateliers se dispersèrent, ou plutôt il ne resta que des manœuvres. Les descendants des Dhoey, des Dubois, des Dumée, des Fréminet, continuèrent à vivre autour des châteaux que leurs ancêtres avaient embelli ; ils en devinrent les gardiens, chargés de l'entretien des peintures toujours menacées, particulièrement à Fontainebleau, où ces familles alliées prolongèrent l'existence d'une sorte d'école provinciale. Mais la tradition de la grande peinture décorative se perdit. Quand Marie de Médicis, en 1620, veut faire peindre les galeries du Luxembourg, elle ne trouve à son service que l'insignifiant Nicolas Duchesne et est obligée de faire de nouveau appel aux étrangers; l'élu fut Rubens. Sept ans plus tard, Simon Vouet revenait d'Italie, déjà célèbre, prêt à affronter toutes les tâches.

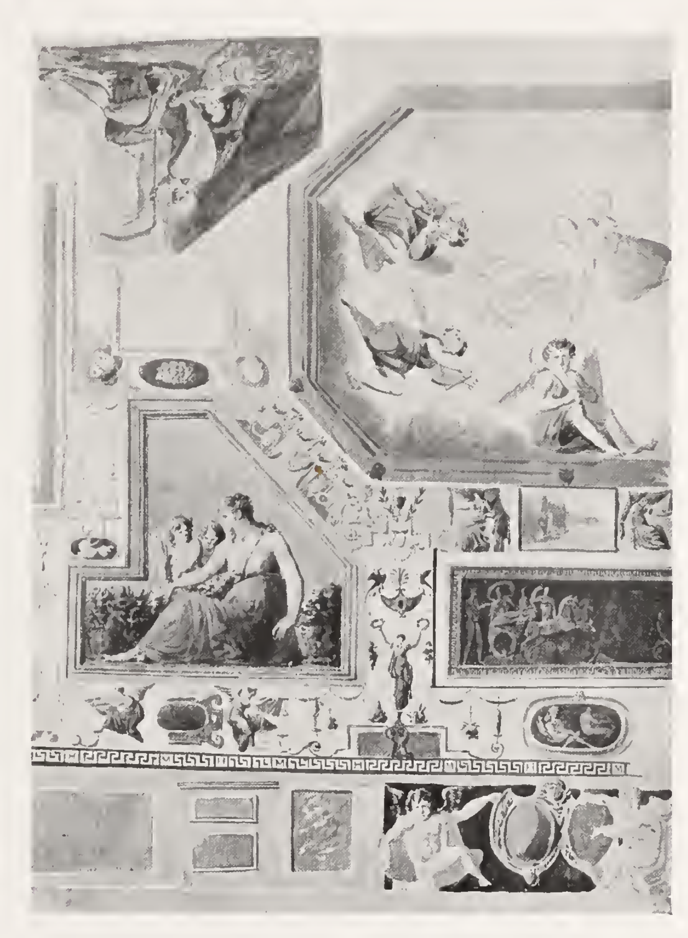


Fig. 488. — Ambroise Dubois :
Galerie de Diane à Fontainebleau. Détail de la voûte, d'après une aquarelle de Percier.
(Bibliothèque de l'Institut de France.)

Peinture religieuse. — Si l'on peut énumérer les principales décorations des maisons royales et nommer leurs auteurs, il est plus malaisé de retracer l'histoire de la peinture religieuse pendant la même époque. Déterminer des caractères généraux est une tâche rendue impossible par l'obscurité des documents et la rareté des œuvres; nous ne pouvons que distinguer certains noms d'artistes et désigner des peintures servant de témoins, qui ne furent, peut-être, ni les meilleures, ni les plus représentatives.

Les écrivains contemporains ont parlé de plusieurs peintures murales religieuses; on vantait les fresques de Jacob Bunel à Saint-Séverin de Paris et celles de Quentin Varin aux Jacobins de Beauvais; quelques débris d'ornementation seulement ont été retrouvés en des chapelles parisiennes : à Saint-Étienne-du-Mont, Saint-Séverin, Saint-Nicolas-des-Champs. Une fresque assez considérable, représentant la *Résurrection des morts*, a été découverte au château de Valprivas, dans le Velay, qui, à la fin du xvie siècle, appartenait à Antoine du Verdier (mort en 1600). La coupole de la cathédrale de Nantes avait été décorée entre 1618 et 1622, par les soins de Charles Errard, originaire de Bressuire, à la fois peintre et architecte (né vers 1570, mort après 1631), d'une *Descente du Saint-Esprit* dont on distinguait encore des détails au milieu du xixe siècle; ils ont disparu. Le tableau d'autel du même peintre : *Jésus donnant les clefs à saint Pierre*, a survécu; « on dirait du Parmesan alourdi et un peu butor », écrit le marquis Ph. de Chennevières. La seule décoration religieuse importante qui soit encore visible fut celle exécutée à la chapelle de la Trinité de Fontainebleau, et qui garde de l'oubli le nom de Martin Fréminet. L'artiste commença la peinture de cette voûte en 1608, il devait y travailler désormais presque toute sa vie. Les grandes compositions centrales, peintes à l'huile sur plâtre (l'*Arche de Noé*, la *Chute des anges rebelles*, *Dieu environné des puissances célestes*, l'*Annonciation*, les *Pères de l'Eglise*) sont entourées de bordures de stuc qui encadrent également les motifs ovales qui les relient dans lesquels sont figurés des Prophètes, Patriarches, etc. L'inspiration italienne de Fréminet est visible. Il avait étudié avec passion l'œuvre de Michel-Ange, il s'est complu dans l'étalage des anatomies, des raccourcis hardis. La couleur est la partie la plus faible de son art, tantôt blafarde, tantôt rude et criarde; il est vrai que Fréminet est peut-être moins responsable de ces défauts que ses restaurateurs (les derniers vers 1856). La réputation du premier peintre tomba rapidement. Félibien lui reproche de négliger la nature, de donner à ses figures des mouvements « trop forts », par sa façon de peindre « fière et terrible », et il remarque que « ses ordonnances sont presque toutes étudiées et recherchées à la manière des Florentins ». C'était un peintre savant en son

métier, mais sans génie et de goût médiocre; il fut le dernier des grands décorateurs avant l'arrivée de Vouet.

La transformation des autels, sous l'influence des modèles italiens, favorisera les travaux des peintres. L'autel « à la romaine » est un véri-



Phot. Chevojon.

FIG. 489. — Martin Fréminet : Chute des anges rebelles.
Peinture de la voûte de la chapelle de la Trinité à Fontainebleau.

table monument, dans lequel des colonnes encadrent des toiles de grandes dimensions. Jacob Bunel avait reçu plusieurs commandes de ce genre : on citait sa *Descente du Saint-Esprit*, à la chapelle de l'Ordre aux Grands-Augustins; l'*Annonciation*, aux Capucins, en 1611; et, surtout, la vaste composition où il avait retracé l'*Assomption de la Vierge*, aux Feuillants. Envoyée au Musée de Bordeaux en 1805, cette peinture a été brûlée; les rares historiens qui l'examinèrent n'y attachèrent qu'un

intérêt assez mince. Les peintures que Jean Dhoey et Ambroise Dubois exécutèrent, en 1612, pour la chapelle Saint-Saturnin de Fontainebleau ont disparu également. Mieux favorisé par la fortune, le Flamand Franz Porbus le Jeune nous est encore connu par des œuvres significatives. La *Cene* (1618) faite pour le maître-autel de Saint-Leu-Saint-Gilles, le *Saint François recevant les stigmates* (1620) des Jacobins (au Musée du Louvre), sont des peintures lourdes d'aspect, d'un coloris vulgaire, mais qui attestent de vigoureuses tendances réalistes.

L'art parisien et royal ne peut seul donner une idée complète de notre peinture religieuse, il convient d'étudier des artistes provinciaux; les uns nomades, courant de ville en ville à la recherche de la commande, d'autres restant en leurs cités, partageant leur tâche entre les travaux d'églises, les décorations de fêtes, les portraits. Trois de ces artistes provinciaux nous paraissent particulièrement représentatifs : Jean Boucher, Finsonius et Quentin Varin.

Jean Boucher, né à Bourges en 1568, fut de ces artisans que la disparition progressive des ateliers de peintres verriers obligea de peindre à l'huile. Il alla en Italie plusieurs fois, mais ne reçut qu'une influence superficielle de l'art ultramontain, étant déjà trop mûr pour changer son métier. D'assez nombreuses toiles, signées, se voient encore dans sa ville natale : une *Éducation de la Vierge* à Saint-Bonnet (1610), la *Nativité* à la cathédrale (1610), *saint Jean-Baptiste* (cathédrale), et, sur les volets (au musée), son portrait et celui de sa mère, figures loyales, gâtées par des repeints, le *Martyre de saint Paul et saint Pierre* (à Saint-Bonnet, 1630), de coloris plus ardent. Boucher besogna aux travaux des fêtes, s'occupant des décorations pour entrées royales. Pierre Mignard enfant vint, de Troyes, passer une année dans l'atelier de Jean Boucher et un reflet de gloire est resté autour du nom du vieux peintre berrichon qui disparut vers 1633.

Louis Finson, qui latinise son nom en Finsonius, dans ses signatures, était Flamand, fils d'un peintre de Bruges où il naquit vers 1580. Il étudia en Italie, devint disciple du Caravage, mais son tempérament ardent lui permit d'imiter en restant profondément original. Il se fixa sur la terre aimable de Provence, attiré par des commandes d'amateurs, protégé par Peyresc. Il travaille à Aix, à Arles, quittant souvent la France pour retourner en Italie ; il repart pour son pays vers la fin de sa courte vie et meurt à Amsterdam en 1617. La *Résurrection* (de 1610), à Saint-Jean-d'Aix; l'*Incrédulité de saint Thomas* (de 1613), à la cathédrale d'Aix ; la *Lapidation de saint Étienne* (de 1614), à Saint-Trophime d'Arles ; la *Circoncision* (aujourd'hui au Lycée de Poitiers, et dont il existe une excellente copie ou réplique à Saint-Nicolas-des-Champs, de Paris) ; le *Saint Martin* (de 1615), à Ermenonville, sont des œuvres sûres dans lesquelles

on peut étudier le réalisme brutal de ses compositions, la décision de son dessin, la fermeté de son coloris, la fougue de son exécution.

Plus complexe, moins aisé à connaître et plus difficile à définir fut Quentin Varin. Un incident de sa vie l'a rendu presque célèbre : sa rencontre aux Andelys avec le jeune Nicolas Poussin. Il naît à Beauvais vers 1580, fait son apprentissage à Avignon (en 1597); on le retrouve plus tard à Amiens, où il se marie et reçoit le droit de bourgeoisie (1609) ; puis, en 1610-1612, aux Andelys; vers 1616, à Paris où il tente d'être enrôlé dans l'équipe des décorateurs du Luxembourg. Il est peintre du roi en 1618 et meurt en 1627. Ses œuvres certaines ne forment qu'un catalogue assez restreint. Quelques toiles de moyenne dimension à la cathédrale de Beauvais, à Saint-Gilles d'Abbeville, chez des amateurs; les quatre grandes compositions de l'église des Andelys, le *Sauveur guérissant le paralytique*, à l'église de Fontainebleau (de 1624), la *Présentation au Temple*, exécutée pour le maître-autel des Carmes en 1625 (à Saint-Germain-des-Prés), enfin un *Saint Charles Borromée* (daté de 1627), à Saint-Étienne-du-Mont, permettent de connaître le talent singulier et inégal de l'artiste. Réminiscences italiennes, recherches d'attitudes d'une grâce tourmentée et figures de proportions allongées à la manière du Parmesan ou du Primatice se mêlent à des accents d'un réalisme hardi. Varin eut des intentions de vrai peintre; dans son grand tableau de la *Présentation* se trouvent des morceaux d'un coloris savoureux.



Phot. de la Soc. des Amis du Musée de Grenoble.

FIG. 490. — Le connétable de Lesdiguières. (Musée de Grenoble.)

L'on pourrait mentionner encore bien des œuvres intéressantes en nos provinces, certains tableaux votifs, des dons de corporations. En offrant chaque année, depuis 1630, un tableau à la cathédrale de Paris, les orfèvres allaient former, par la collection des « Mays », comme les annales de la peinture religieuse française et permettre de suivre désormais son évolution pendant le cours du XVIIe siècle.

Le portrait. — « Après l'extinction des Janet, il se fit un vide, un moment de silence, a écrit le marquis Léon de Laborde; il faut qu'un Porbus nous rapporte de Flandre des traditions analogues, pour que nous retrouvions quelques-unes des qualités du maître. » L'admirable historien de l'art français a montré un injuste dédain pour nos portraitistes de la fin de la Renaissance. Les artistes furent alors nombreux, les portraits peints ou dessinés exécutés en abondance. Le burin sec et précis des graveurs Thomas de Leu, Léonard Gaultier, Jaspar Isac, Jean Briot, Isaïe Fournier, nous garde l'image de maints portraits; par ces estampes nous pouvons connaître quelques peintres et deviner leur manière. Ainsi apparaissent les noms de François Quesnel (1545-1619), auteur de compositions historiques et de cartons de tapisserie; de François Bunel, attaché à la cour de Navarre, à qui l'on attribue avec vraisemblance le *Henri IV enfant* du musée de Versailles; de Jean Rabel, de Beauvais, également graveur († 1603); d'Antoine de Recouvrance, établi à Dijon où il fut peintre de la ville, et dont on possède un tableau curieux signé de 1604. En face de ces noms, qu'il serait aisé de multiplier, l'on pourrait dresser une liste d'œuvres anonymes conservées en des galeries provinciales, à Chantilly, à Versailles. Les portraits deviennent plus considérables, tendant à représenter les individus de grandeur naturelle, comme le montrent des images de Henri IV (musée de Toulouse, musée historique bernois); du connétable de Lesdiguières (musée de Grenoble), exécutée probablement par l'un des peintres étrangers attachés à son service; du connétable Henry, duc de Montmorency (musée de Versailles): ces peintures sont d'un métier un peu rude, mais intéressent par la sincérité de l'observation réaliste. Le goût pour le portrait fut tellement développé qu'on en vint même à décorer des galeries uniquement par des toiles de ce genre. La plupart de ces galeries ont disparu : ainsi celles des Guise à Joinville ou de Duplessis-Mornay à Saumur; une seule subsiste au château de Beauregard, constituée, à partir de 1617, par les soins de Paul Ardier. Si ces peintures ont souvent un grand intérêt iconographique, leur valeur artistique est fort médiocre. Bien plus remarquables et plus importantes furent les collections de portraits formées dans des hôtels de ville, par les images groupées de magistrats en charge, à la manière flamande. Paris et Toulouse possédèrent de remarquables peintures de ce type, dont la perte est infiniment regrettable. Les registres de l'Hôtel de Ville de Paris nous apprennent les noms des artistes qui reçurent les premières commandes de portraits du prévôt des marchands et d'échevins. Jérôme Franck, en 1602; un inconnu, Jean d'Angers, en 1605; en 1609, Ferdinand Elle, de Malines (mort vers 1637-1640), « l'un des plus habiles peintres de portraits qui aient paru en France », dira Mariette, et dont les descendants sont fort



FRANZ PORBUS _ PORTRAIT DU ROI HENRI IV
(Musée du Louvre)

Librairie Armand Colin Paris

connus; en 1611, Georges Lallemand, de Nancy (la toile est à Carnavalet, mais entièrement repeinte); en 1612, Guillaume Dumée, dont on peut retrouver l'œuvre dans un tableau du musée de Versailles; en 1614 et 1616, Franz Porbus, qui laissa les tableaux les plus admirés (des fragments sont au musée de l'Ermitage); en 1624, Louis Bobrun ou Beaubrun, d'Amboise († 1627). Le Capitole de Toulouse fut enrichi de pein-



Phot. Braun.

Fig. 491. — Le prévôt et les échevins de la ville de Paris en 1612. Peinture attribuée à Guillaume Dumée.
(Musée de Versailles.)

tures par Jacques Boulvène, de Moissac († 1608), peintre de la ville de 1587 à 1605, de qui l'on a gardé des allégories sur les vertus du Capitoulat; et surtout par Jean Chalette, de Troyes (1581-1645), peintre de la ville depuis 1611, qui exécuta plus de sept cents portraits de magistrats municipaux en sa féconde carrière, sans compter les tableaux historiques et les décorations de fêtes. Deux toiles seules attestent aujourd'hui ce grand labeur : les *Capitouls* de 1622-1625, à genoux au pied de la Croix, et la *Vierge des prisonniers* (musée de Toulouse). Chalette peignit également en miniature; il avait exécuté des réductions de ses toiles pour les fameuses *Annales Capitulaires*, lamentablement dépecées

depuis la Révolution, et dont les débris sont les derniers témoignages de l'art de la miniature française.

F. Porbus, le portraitiste le plus célèbre, continue, sous le règne de Louis XIII, à fournir des exemples de son art véridique, loyal et ferme, qui serviront de modèles aux nouveaux portraitistes : les Elle, les Le Nain ou les Beaubrun.



Phot. Giraudon

Fig. 492. — Gabrielle d'Estrées. Crayon. Maître au monogramme I. D. C. (Bibl. Nat., Cabinet des Estampes.)

La mode des portraits au crayon dura jusqu'au xviie siècle. Nombreux également sont les noms d'artistes que les documents nous révèlent, mais trop rares encore sont les dessins que nous puissions attribuer avec certitude. Cependant on commence à relever des signatures permettant des groupements rationnels et des œuvres se constituent, qu'il importe de signaler. Une suite de crayons, d'un charme pénétrant, conservés à la Bibliothèque nationale, attestent le talent d'un maître. Par un monogramme (I. D. C.), que porte l'un d'eux, on a voulu nommer comme auteur de ces portraits Jean de Court, de Blois, qui succéda à François Clouet, en 1572, comme peintre du roi, et on se plairait à reconnaître en lui les qualités de finesse, de grâce délicate dont on fait honneur au dernier des Janet ; mais l'attribution est bien fragile. Benjamin Foulon, mort après 1610, paraît avoir obtenu une assez grande réputation ; le crayon de *César, duc de Vendôme*, enfant, sur lequel il a mis sa signature, ne révèle qu'un talent ordinaire. Nicolas Quesnel, qui mourut en 1632, doyen de la communauté des peintres et sculpteurs, est peu connu. D'après un beau crayon de son père (au Cabinet des Estampes), il paraît l'auteur d'une suite de dessins

Phot. Giraudon.

Fig. 493. — César, duc de Vendôme. Crayon par Benjamin Foulon. (Bibl. Nat., Cabinet des Estampes.)



Phot. Giraudon

Fig. 494. — Crayon attribué à Lagneau.
(École nationale des Beaux-Arts.)

vigoureux, d'une décision pleine de franchise, qui le classent parmi les bons portraitistes du temps. On peut citer encore cet énigmatique Lagneau, dont on inscrit le nom sous des visages de vieillards, d'une allure souvent caricaturale; mais les plus célèbres auteurs de crayons furent alors les Dumonstier, qui semblent résumer en leur nom la renommée de toute l'école.

Depuis l'ancêtre, Geoffroy Dumonstier, qui travaillait à Fontainebleau, dans l'atelier du Rosso, on compte une longue suite de peintres de cette famille. A s'en tenir aux auteurs de crayons, on doit mentionner quatre artistes de ce nom : Étienne (mort en 1603) et Pierre Ier (né vers 1550, mort après 1595), tous deux fils de Geoffroy, dont les dessins sont difficiles à retrouver, des portraits du second connus seulement par des gravures; Pierre II (1585-1656), fils d'Étienne, et Daniel, fils de Cosme, le plus illustre de la dynastie, qui vécut de 1574 à 1646. Daniel Dumonstier fut un personnage fort connu, très apprécié par son talent; son atelier devint un salon parisien à la mode. Sa facilité à dessiner les portraits aux trois crayons et au pastel était admirée, comme la fidélité de leur ressemblance. Son œuvre fut considérable; le Cabinet des Estampes, Chantilly, le Louvre, quelques amateurs, conservent d'abondants spécimens de son art. Certains crayons sont très poussés; d'autres, qui semblent des préparations, gardent une étonnante fraîcheur. L'artiste s'y montre soucieux de la technique de son métier, varié dans sa manière, gâtant parfois ses



Phot. Giraudon

Fig. 495. — Gabrielle d'Estrées.
Crayon anonyme de la fin du xvie siècle.
(Bibl. Nat., Cabinet des Estampes.)

esquisses par des traits trop appuyés et surtout par l'étalage de tons vifs et criards. Il s'efforce maladroitement de rivaliser avec la peinture. Mais par la vigueur de l'expression, il a retracé, des visages de ses contemporains, des images sincères et parfois inoubliables. Le dernier Dumonstier, Pierre II, qui achève sa longue et nomade carrière en 1656, nous a laissé quelques portraits d'un dessin un peu lourd, mais pleins de loyauté. Quand il mourut, la mode des crayons était déjà passée depuis longtemps. Avec lui s'éteignit cet art qui avait brillé avec éclat depuis un siècle et à qui nous devons tant d'œuvres délicates et charmantes.

BIBLIOGRAPHIE

Généralités. — A. Félibien. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres.* Paris, 2e édit., 1685-1688, 2 vol. in-4°. — Mis Ph. de Chennevières. *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France.* Paris, 1847-1862, 4 vol. in-8°. *Essais sur l'histoire de la peinture française.* Paris, 1894, in-8°. — Cte L. de Laborde. *La Renaissance des arts à la Cour de France.* Paris, 1850-1855, 2 vol. in-8°. — Horsin-Déon. *Les portraitistes français de la Renaissance.* Paris, 1888, in-8°. — L. Dimier. *French painting in the sixteenth century.* Londres, 1904, in-8°. *Les origines de la peinture en France. Les Arts,* 1905. — A. de Champeaux. *Histoire de la peinture décorative.* Paris, 1890, in-8°. — P. Gelis-Didot. *La peinture décorative en France du XVIe au XVIIIe siècle.* Paris, s. d., in-f° (planches). — F. Herbet. *Extraits d'actes et notes concernant des artistes de Fontainebleau.* Fontainebleau, 1901-1904, in-8°. — F. Reiset. *Notice des dessins du Louvre. Ecole française.* Paris, 1869, in-16. — J. Guiffrey et P. Marcel. *Inventaire des dessins du Louvre. Ecole française.* Paris, en cours depuis 1907, (planches), gr. in-8°.

Aux ouvrages sur les maisons royales, cités précédemment, p. 755, ajouter : Ph. de Chennevières. *Notice sur la galerie d'Apollon,* Paris, 1851, in-12. — B. Fillon. La galerie de portraits de Duplessis-Mornay au château de Saumur. *Gazette des Beaux-Arts,* 1879.

Artistes. — P. Marcel et J. Guiffrey. Une illustration du « Pas des armes de Sandricourt » par Jérôme ou Nicolas Bollery. *Gazette des Beaux-Arts,* 1907. — Sur Jean Boucher : Ph. de Chennevières. *Peintres provinciaux,* t. II. — Sur les Bunel : A. Dupré. Notice sur quelques artistes blésois. *Gazette des Beaux-Arts,* 1868. P. Lafond. François et Jacob Bunel, *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements,* 1898. — E. Roschach. Jean Chalette *Mémoires de la Société académique de l'Aube,* 1867. — Sur A. Dubois : *La galerie de la Reine dite de Diane, à Fontainebleau, publiée par E. Gatteaux et V. Baltard, d'après les dessins de L.-P. Baltard et de C Percier.* Paris, 1858, in-f°. — Sur Du Breuil : L. Dimier, dans *Critique et controverse,* Paris, 1909, in-16, et *Bulletin des Musées de France,* 1910. — Ch. Marionneau. Peintures à la cathédrale Saint-Pierre de Nantes [par Ch. Errard père]. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements,* 1884. — Sur Finsonius : Ph. de Chennevières *Peintres provinciaux,* t. Ier : *Nouvelles Archives de l'art français,* 1887. — A. Bredius. *Congrès international de l'histoire de l'art,* à Paris, 1900. — Sur Fréminet : Ch. Blanc. *Histoire des peintres. École française,* t. I, Paris, 1865, in-4° ; *Archives de l'art français,* nouv. période, t. II. — Sur Nicolas Quentin : Ph. de Chennevières. *Peintres provinciaux,* t. III. — Sur Varin : Ph. de Chennevières. *Peintres provinciaux,* t. I : *Nouvelles Archives de l'art français,* 1887. E. Delignières. Quentin Varin. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements.* 1905 (résume les travaux antérieurs).

Crayons. — Aux ouvrages de H. Bouchot, E. Moreau-Nélaton, sur les crayons de la Bibliothèque nationale et de Chantilly, cités t. IV, p. 769 et 771, au *Catalogue* de l'exposition de portraits organisée en 1907, ajouter : Niel. *Portraits des personnages français les plus illustres du XVIe siècle.* Paris, 1848-1856, 2 vol. in-f° (planches). — J. Laran. L'exposition des portraits français à la Bibliothèque nationale. *L'Art,* 1907. — Compléter l'étude de Jules Guiffrey sur les *Dumonstier* dans la *Revue de l'art ancien et moderne,* 1905-1906, citée t. IV, p. 771, par : E. Moreau-Nélaton. *Les frères Dumonstier.* Paris, 1908, in-f°.

Sur la miniature : E. Roschach. *Les Douze livres de l'histoire de Toulouse* dans *Congrès de Toulouse pour l'avancement des sciences,* 1887. — F. Galabert. Une nouvelle miniature des *Annales Capitulaires* de Toulouse (1595). *Mémoires de la Société archéologique du Midi.* 1909.

CHAPITRE XVII

LA FIN DE LA RENAISSANCE EN ESPAGNE[1]

1. L'ART OFFICIEL

Art officiel et art national. — L'art royal d'Espagne avait été, au temps des Rois Catholiques, la forme la plus opulente d'un art national. C'est dans l'église des Rois, à Tolède, dans l'église de la Reine, à Miraflores, près de Burgos, que l'art *mudéjar*, toujours vivant, s'était uni aux arts du Nord pour produire des combinaisons inconnues au reste de l'Europe. L'art italo-antique, lorsqu'il pénétra en Espagne, ne fit d'abord qu'enrichir de motifs nouveaux cette complexité merveilleuse. Il lui fallut un demi-siècle pour éliminer peu à peu les éléments musulmans et « gothiques » de l'art espagnol et pour imposer à cet art le rythme des formes et des « ordres », qui allaient régner sur le monde moderne. On a pu suivre (t. IV, 2e partie, liv. XIII) les progrès de la Renaissance dans les monuments élevés sous le règne du petit-fils de Ferdinand et d'Isabelle, qui était aussi le petit-fils de l'empereur Maximilien et qui fut Charles-Quint.

La monarchie espagnole devait aux Rois Catholiques son unité et sa richesse. L'écrasement des *Comuneros*, au début du règne de Charles, prépara l'établissement d'un absolutisme, dont la rigueur fut achevée par la bureaucratie de Philippe II. Jusqu'au temps de Philippe III, le souverain profita le premier de la prospérité agricole et commerciale du royaume, qui ne déclina qu'à la fin du XVIe siècle; il détourna vers son trésor le plus clair du flot d'argent et d'or que l'Espagne recevait du

1. Par M. Émile Bertaux.

Nouveau-Monde, comme un fleuve qui aurait coulé à travers l'Océan. La possession d'une fortune en apparence inépuisable assurait au roi la souveraineté même dans le domaine de l'art, où seigneurs et prélats, jusqu'au cardinal Ximénès, s'étaient fait une part royale. Un art officiel se constitue en Espagne. Le royaume, après avoir été uni à un empire, conserve, jusqu'à la fin de Philippe II, toutes ses possessions de Flandre et d'Italie ; il se mêle aux affaires et aux guerres européennes. De même, l'art officiel, plus flamand ou italien qu'espagnol, devient « européen ». C'est à peine si, dans cet art d'importation et d'imitation, quelques détails trahiront un souvenir des traditions locales et un reste des forces vives qui devaient donner à la monarchie, dans le siècle de sa décadence, l'art tout ensemble officiel et national d'un Vélasquez.

L'art flamand et italien au service de Charles-Quint et de Philippe II. — Dans le trésor artistique dont les premiers Habsbourg ont doté l'Espagne, il faut mettre à part de magnifiques séries d'œuvres d'art qui ont été commandées et exécutées à l'étranger. Charles de Gand, comme l'appelaient les Castillans, n'eut qu'à parcourir ses propres domaines pour être un plus grand voyageur qu'aucun des rois dont les chroniqueurs s'étaient essoufflés à dresser les itinéraires. Il rappelait à Bruxelles, le jour de son abdication, qu'il avait été dix fois en Flandre, neuf en Allemagne, sept en Italie, six en Espagne, où il ne revenait une septième fois que pour disparaître. Chemin faisant, il acquit des merveilles d'art ou d'industrie qui, de son vivant ou après lui, passèrent en Espagne. Les armures de l'Empereur, à l'*Armeria* de Madrid, sont des chefs-d'œuvre de Milan ou d'Augsbourg. Les tentures bruxelloises achetées ou commandées par Charles-Quint et par sa tante Marguerite et sa sœur Marie, gouvernantes des Pays-Bas, composent le fonds de la célèbre collection de tapisseries de la Couronne d'Espagne, où l'on retrouve le dais de l'abdication et les *paños de oro*, dont le tissu d'or mué a paré la retraite de Yuste. Ce sont des peintres de Bruxelles qui donnèrent aux tapissiers les cartons des grands tableaux de bataille sur lesquels se déroulent la victoire de Pavie et l'expédition de Tunis.

Le souverain, qui avait hérité des goûts somptueux de ses ancêtres bourguignons aussi bien que de leur prognathisme, se montra un vrai prince de la Renaissance par le soin qu'il eut de son immortalité. Au temps où le nouveau César se taillait un rôle dans la politique italienne, Venise mettait au service des ambitions généreuses un bureau de gloire tenu par trois associés : l'Arétin, le sculpteur Leone Leoni, natif, lui aussi, d'Arezzo, et Titien. Charles-Quint accepta l'encens du pamphlétaire et prit à son service les deux artistes. Il donna à Titien, dès 1533, à Leone, vingt ans plus tard, les éperons d'or de chevalier ; il fit du peintre qui

était le premier de son temps un comte palatin et un conseiller aulique, qui eut le pouvoir d'émanciper les esclaves, de légitimer les bâtards, de donner aux notaires impériaux l'investiture par la plume et l'écritoire. En 1551, Leone et Titien se trouvaient réunis à Augsbourg, où ils signèrent tous deux une même lettre adressée à Milan : alors le maître vénitien avait déjà peint plusieurs portraits de l'empereur, entre autres le portrait équestre pour lequel Charles-Quint avait revêtu l'armure qu'il portait à Mühlberg ; le sculpteur, qui était orfèvre et médailleur, avait exécuté une série de médailles où les effigies de l'empereur, de l'impératrice défunte, de l'infant Philippe voisinent avec les profils de Titien et du divin Arétin, « fléau des princes ».



Fig. 496. — Leone Leoni : Charles-Quint domptant la Fureur. Groupe en bronze (sans la cuirasse). D'après Serrano Fatigati, *Escultura en Madrid*. Hauser y Menet, Madrid, 1912.
(Musée du Prado, Madrid.)

Quand le sculpteur et le peintre se séparèrent, ils se rendirent, l'un à Venise, l'autre à Milan, pour travailler à deux œuvres qui, réunies aujourd'hui à Madrid, y personnifient, dans leur contraste, les deux sentiments qui se disputaient Charles-Quint vieillissant : l'orgueil païen de la toute-puissance et la lassitude de cette même puissance poussée jusqu'au désir de la paix suprême, dans la mort du chrétien. Le groupe de Leone, l'une des fontes les plus parfaites de la Renaissance, donne à Charles-Quint l'attitude d'un vainqueur, qui écrase « la Fureur ». La cuirasse de bronze, que le sculpteur a ajustée au torse de l'empereur, est une véritable armure de Milan, qui peut, comme le note un inventaire de 1608, « se retirer et se remettre » avec le haut-de-chausses ; cette carapace enlevée, le dieu se montre nu et tel que Canova devait représenter un autre César. Le tableau de Titien, dont l'empereur avait donné le sujet à Augsbourg, est appelé,

dans les inventaires espagnols, la *Gloire de Charles-Quint*. Gloire est ici un mot théologique. Dans le ciel, au-dessus de l'assemblée des géants de la Bible, l'empereur comparaît devant la lumière de la Trinité : il est à genoux sur une nuée, accompagné des siens, qui sont, comme lui, couverts de leur suaire. Le tableau fut placé dans le monastère de Yuste, en face du lit de l'empereur. C'est devant cette vision que Charles-Quint a fermé les yeux.

Le jeune prince, à qui l'abdication de son père transmit la couronne royale d'Espagne, ne quitta plus son royaume, après la mort de l'empereur; mais il se souvint toujours du voyage triomphal qu'il avait fait en Italie et en Flandre à vingt et un ans. Il avait hérité de son père le goût des arts, sans celui du faste « bourguignon » ; il ne prit point pour historiens les tapissiers de Bruxelles, qui racontèrent pour le duc d'Albe ses dernières victoires de Hollande et pour le Parlement d'Angleterre la désastreuse navigation de l'Invincible Armada.

Pacheco, au début du xvii[e] siècle, fait de Philippe II un souverain artiste, qui dessinait lui-même et maniait le pinceau. Peintre ou non, ce roi fut l'amateur le plus éclectique de son temps. Sa collection d'anciens panneaux flamands dépassa, pour l'importance, sinon pour le nombre, celle d'Isabelle la Catholique (t. IV, 2[e] partie, p. 892). Elle fut enrichie non seulement par l'héritage de la tante du roi, Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas, mais encore par les violences des iconoclastes, qui arrachèrent les tableaux des églises. Le roi lui-même, au moment de quitter pour jamais la Flandre, avait songé à enlever de Gand le retable des frères Van Eyck ; il se contenta d'une copie, pour laquelle il paya, à Michel Van Coxcie, 2000 ducats. La suite des œuvres de Jérôme Bosch, qui fut réunie en Espagne par le noble humaniste D. Felipe de Guevara et, après lui, par Philippe II, naturalisa Castillan le peintre de Bois-le-Duc, que Jusepe Martinez dit originaire de Tolède ; sans doute le roi, dévot et connaisseur, fut-il attiré vers ces étranges et précieux tableaux, non seulement par leurs diableries et leurs moralités édifiantes, mais aussi par l'émail cristallin de leurs couleurs et de leurs ciels.

Le visionnaire qui avait paré de poésie les proverbes flamands et les hallucinations du Moyen Age était, au temps de Philippe II, le représentant d'un passé déjà lointain. L'art présent et vivant était, pour le roi d'Espagne, l'art italien. Il l'honora d'abord dans la personne des maîtres qui avaient servi Charles-Quint. Lui-même, pendant son voyage de jeunesse en Italie, avait posé en armure, devant Leone, pour une statue de bronze, et en satin blanc, devant Titien, pour le portrait dont Mary Tudor devint amoureuse. Son père, après l'abdication, avait emporté en Espagne tous les bustes et statues de sa personne et de sa famille que Leone avait envoyés à Bruxelles. Il avait emmené à sa suite le fils de Leone,

Pompeo, qui s'occupa à Madrid de ciseler les fontes de son père et qui les signa de leurs deux noms : Leo p. (*pater*) Pompeius f. (*filius*). Le 30 janvier 1559, Philippe II envoyait à Leone lui-même l'ordre de tout laisser pour le rejoindre en Espagne; un mois plus tôt, il avait écrit au gouverneur de Milan pour faire payer à Titien l'arriéré de ses pensions. Le vieux peintre envoya à Milan son fils Orazio; celui-ci logea chez Leone, l'ami de son père ; un beau soir, le sculpteur frappa de deux coups de poignard le fils de Titien, qui put s'échapper. De Venise, le père demanda justice au roi d'Espagne contre un guet-apens digne de Cellini. Leone s'en tira avec une amende. A Rome, où il fut accueilli par le pape Pie IV, il regagna sans peine la faveur de Philippe II en s'offrant à demander à Michel-Ange un projet de tombeau pour Charles-Quint. L' « homme divin » avait assez souffert du mausolée d'un pape pour ne pas entamer, dans sa quatre-vingt-cinquième année, celui d'un empereur. A défaut d'une œuvre de Michel-Ange, Philippe II reçut du grand-duc de Médicis un marbre signé en 1562 par Cellini, un Christ en croix, dont le corps d'Apollon était entièrement nu (à l'Escorial).

Titien, qui aimait le travail et l'argent, continua de servir le roi qui avait épargné l'assassin d'Orazio, en bon courtisan et en créateur infatigable. La dernière œuvre du grand vieillard, presque centenaire, est le tableau de 1574 sur lequel Philippe II est représenté, au lendemain de Lépante, vainqueur des Turcs et présentant à Dieu son fils Ferdinand. Pour le roi qui passait des exercices de dévotion aux aventures galantes, Titien envoya ses « poésies », les nudités mythologiques, où sa vieillesse de patriarche semblait prolonger la jeunesse de Giorgione, et ses derniers tableaux religieux, enveloppés d'un voile funèbre que les touches lumineuses traversent par éclairs. Les résidences de Philippe II furent des musées de Titien, qui mirent à la portée des peintres espagnols les audaces les plus fécondes de la peinture vénitienne et qui préparèrent l'avenir, alors que les plus nobles œuvres de Léonard de Vinci demeuraient stériles dans les châteaux de François I[er].

Les résidences royales. — Les Rois Catholiques avaient réalisé l'unité de l'Espagne sans chercher à donner à leur royaume une capitale. Ils changeaient sans cesse de palais ou de château. Charles-Quint, toujours en voyage à travers l'Europe, n'eut pas en Espagne de résidence fixe. Il ne visita jamais les travaux du palais d'été qu'il s'était fait bâtir sur l'Alhambra de Grenade, au lendemain de son mariage; à Tolède, la ville qui avait été à plusieurs reprises le siège de la royauté et qui gardait le titre officiel de Cour (*Corte*), il rebâtit un Alcazar sur l'acropole qui avait porté la citadelle musulmane et non loin du palais ruiné des rois goths; il fit placer sur la façade du nouveau palais les statues des rois

Réceswinthe et Récarède, comme des portraits d'ancêtres. Lui-même n'acheva pas ce palais ; en même temps que l'Alcazar de Tolède, il se fit bâtir un autre palais à la place d'une autre forteresse musulmane, celle qui dominait la bourgade de Madrid. Cette *villa*, dont le nom, privé de sens, gardait une sonorité arabe, avait reçu au XV[e] siècle la visite des rois de Castille, qui venaient y chasser dans les bois sur lesquels s'étendait au loin la vue du petit Alcazar. C'est dans une tour de cette forteresse que Charles-Quint avait logé François I[er] prisonnier, comme dans un lieu de villégiature, où l'air passait pour salubre et où le climat était moins rude qu'à Tolède. L'empereur, après avoir commencé la reconstruction de l'Alcazar de Madrid, établit en pleine forêt un rendez-vous de chasse, la Tour du Pardo, que ses successeurs devaient tapisser de tableaux illustres.

Tolède restait, au commencement du règne de Philippe II, la ville royale. Elle donna, en 1560, des fêtes éblouissantes pour la joyeuse entrée de la nouvelle reine, la fille de Henri II. Cependant la Cour, de plus en plus nombreuse et cosmopolite, se trouvait de plus en plus à l'étroit dans la vieille cité aux rues escarpées, où les logements étaient rares et où la noblesse locale se montrait hostile aux étrangers, qui lui faisaient la vie chère. Une épître en vers du licencié Orozco, écrite précisément en 1560, formule de la façon la plus pittoresque les doléances réciproques. Comme si le roi les avait écoutées, la Cour reçut l'ordre de partir pour Aranjuez, un des châteaux de chasse de Charles-Quint, le 19 mai 1561. Elle ne revint jamais à Tolède. Le roi y reparut, pour présider à des fêtes religieuses, telles que les translations des reliques de saint Eugène et de sainte Léocadie ; il fit continuer les travaux de l'Alcazar ; mais la déchéance de Tolède était accomplie, sans avoir été prononcée.

La Cour alla d'Aranjuez à Madrid : c'est là, dans l'Alcazar de Charles-Quint, que se jouera la tragédie de don Carlos (1568) ; après la mort de son fils, Philippe II ajouta une aile au palais. Il ne donna cependant à Madrid aucune prérogative exceptionnelle ; peu de mois avant sa mort, il recevait encore de son médecin une supplique tendant à faire déclarer Madrid *Corte perpetua*. Après lui, Philippe III se laissa entraîner, en 1601, par son favori, le duc de Lerma, à Valladolid où il demeura cinq ans. C'est seulement après une polémique, où Cervantes dit son mot (dans le « Licencié Vidriera »), que Madrid ramena à elle et retint définitivement le roi et la Cour.

L'Escorial, monument de la Renaissance. — La capitale de Philippe II, sa résidence, le centre de sa puissance, qui s'étendait encore sur deux continents, avait été l'œuvre de sa volonté. Quand il fut rappelé en Espagne par la nouvelle de la mort de son père, l'un de ses premiers soins fut d'accomplir le vœu qu'il avait formé au lendemain de la vic-



Phot. Lévy.

Fig. 497. — Le monastère de l'Escorial. Vue d'ensemble, prise du sud-ouest.

toire de Saint-Quentin, remportée le 10 août 1557, le jour de la fête de saint Laurent; le jeune vainqueur avait promis d'élever un monastère en l'honneur du saint diacre, qui fut martyr à Rome et dont la tradition espagnole faisait un Aragonais de Huesca.

Philippe II décida d'unir au monastère un palais, où lui-même trouverait une retraite, suivant l'exemple des Rois catholiques, qui s'étaient fait bâtir à Avila une demeure attenante au couvent des Dominicains; mais le roi voulait pour sa fondation la grandeur de la solitude. Le monastère de *San Lorenzo de la Victoria*, qui n'était encore qu'un nom, fut donné d'avance à l'Ordre des Hiéronymites, qui avait donné asile à Charles-Quint dans un de ses monastères, en plein désert d'Estrémadure. Pendant trois ans, moines et architectes cherchèrent un emplacement dans les *despoblados*. Le choix du monarque se fixa sur un plateau granitique, appuyé au mur de la Sierra de Guadarrama et dominant une vaste étendue où l'on devinait Madrid à l'horizon. L'air y était vif (à 1000 mètres d'altitude), les eaux abondantes, les forêts giboyeuses. Il n'y avait aux alentours qu'un groupe de cabanes, à quelques cent mètres plus bas, que l'on appelait l'*Escorial*, à cause des « scories » d'une petite exploitation de fer. Le nom du hameau passa à la fondation royale.

Le 30 novembre 1561, le terrain fut remis au prieur et à l'architecte. Celui-ci était Juan-Bautista de Tolède : il avait travaillé à Rome, où régnait Michel-Ange. Le vice-roi D. Pedro de Tolède l'appela à Naples; Juan-Bautista perça, au milieu de la ville, la fameuse rue de Tolède, dont le nom se trouve rappeler à la fois le vice-roi et l'architecte. En 1559, il était à Madrid.

Le dessin qu'il donna pour l'Escorial fut célébré par les contemporains comme le suprême achèvement de la Renaissance en Espagne. Après avoir établi un modèle de bois, comme pour Chambord, l'architecte posa la première pierre du monastère le 9 mai 1563. Il mourut à Madrid quatre ans plus tard; mais le plan du gigantesque édifice lui appartient. Les tours d'angle, imitées des alcazars de Madrid et de Tolède, sont, dans le plan de l'Escorial, le seul détail castillan. Le dessin d'ensemble diffère profondément de la disposition des monastères du Moyen Age, où l'église occupe l'un des côtés d'un polygone ; ici elle tient le milieu d'un vaste rectangle, dont toutes les divisions se coupent à angle droit. Le monastère était au sud de l'église, le logement de la Cour au nord; les appartements royaux, qui regardent le levant, forment un bâtiment en saillie, qui enveloppe le chevet de l'église. L'architecte a-t-il pensé à suivre le dessin du gril de saint Laurent, comme le prétend une tradition qui ne s'appuie sur aucun témoignage ancien? En vérité il n'a obéi qu'à une loi, celle de la symétrie, dont la Renaissance avait introduit le principe dans l'architecture, et que l'Italie n'avait pu appliquer.

même au temps de Jules II, dans aucun édifice comparable à celui que le roi catholique faisait surgir au milieu d'un chaos de granit.

Le plan de Juan-Bautista ne fut modifié que dans quelques détails d'aménagement par le fabricien préposé aux travaux, un moine de Tolède, Fray Antonio de Villacastin, qui avait préparé l'habitation de Charles-Quint, dans le monastère de Yuste. Au lendemain de la mort de l'architecte en chef, le roi fit appel à un Bergamasque, Giovan-Battista Castello, plus peintre qu'architecte, qui se trouvait en Espagne. Cet Italien dessina le grand escalier du monastère, digne d'un palais, et qui rappelait, avec plus de solennité, l'escalier d'honneur commencé par Villalpando dans l'Alcazar de Tolède. Peut-être Castello allait-il continuer de donner à l'Escorial une magnificence profane, lorsqu'il mourut à Madrid en 1569. L'architecte qui restait associé au moine fabricien avait été attaché à l'œuvre dès 1563 et avait assisté à la pose de la première pierre. C'était un autre Juan-Bautista, un montagnard des Asturies, qui descendait de la lignée des Gutierrez de Maliaño de Herrera; clerc, puis soldat, il avait étudié les sciences à Bruxelles et porté l'arquebuse en Italie. Il revint en Espagne avec l'empereur et fit partie de sa garde à Yuste avant de passer au service de Philippe II comme architecte. Herrera était avant tout un géomètre et un savant: il inventa un instrument pour faire le point, qui fut mis à l'essai sur les galions des Indes. Cet ingénieur, d'accord avec Fray Antonio et avec le prieur des Hiéronymites, fit régner dans le chantier une discipline de couvent. Pour presser la construction, le fabricien et l'architecte procédèrent l'un et l'autre à une division du travail. Fray Antonio fit mettre en adjudication la maçonnerie de l'église, que les entrepreneurs élevèrent sur plusieurs points à la fois, en suivant les copies des épures. Herrera envoya des dessins aux carrières mêmes de la montagne, d'où il fit voi-



Phot. Levy.

Fig. 498. — Intérieur de l'église de l'Escorial. Architecture de J. B. de Herrera.

turer à pied d'œuvre les pierres toutes taillées pour la pose : on n'entendit plus dans la cité ouvrière de l'Escorial le choc des marteaux, mais seulement les roues des chariots et des chèvres. Le chantier ouvert par Philippe II au pied du Guadarrama est peut-être ce qui ressemble le plus dans le passé aux chantiers que l'industrie moderne établit loin des villes. Pour achever la ressemblance, il ne manque pas même une grève, celle qui fit flotter en 1577 le drapeau noir sur le monastère de la Victoire. Fray Antonio réussit à fléchir la colère du roi, en lui représentant que les pauvres diables qui avaient pris le parti d'un ouvrier congédié, avaient obéi, à leur manière, à l'honneur castillan.

Le moine avait refusé de figurer à la pose de la première pierre : « Je me réserve, dit-il, pour la dernière. » Il la posa, comme il l'avait dit, le 13 septembre 1584, après plus de vingt-deux ans de labeur. Ce qu'était l'œuvre achevée, les historiens du monastère l'ont dit avec des chiffres : les 86 escaliers, les 1200 portes, les 2673 fenêtres. La masse de granit a résisté au temps comme une prodigieuse cristallisation de la montagne ; elle promet à la mémoire de Philippe II la durée des Pyramides. Que représente, dans l'histoire de l'architecture, cette « huitième merveille du monde » ?

La nudité des interminables façades, la froideur des longs corridors donnent au monument, on l'a cent fois répété, un caractère sépulcral. En effet, l'édifice universel, monastère et palais, séminaire et bibliothèque, église et musée, est aussi une nécropole.

Philippe II eut pour les tombeaux une sorte d'attrait macabre, qui était le sentiment le plus étranger à l'esprit de la Renaissance. Peut-être conçut-il, dès la fondation de l'Escorial, la pensée d'y vivre auprès de ses morts. Dix ans après la pose de la première pierre arrivent les premiers cercueils ; celui de Charles-Quint, qui vient de Yuste, se rencontre à l'Escorial, en 1574, avec celui de l'impératrice Isabelle, qui vient de Grenade. Et la funèbre procession continue, en faisant une place à l'héroïque bâtard de Charles-Quint, don Juan d'Autriche. Elle a continué jusqu'à notre siècle, pour les Habsbourg et les Bourbon. Tout un hypogée a été creusé sous l'Escorial.

Les cercueils qui arrivèrent au palais sous le règne de Philippe II, furent descendus dans la petite crypte ménagée en 1575 sous l'autel de la salle qui servait d'église provisoire ; la crypte à coupole surbaissée qui fut construite au-dessous de la coupole de la grande église et dont les travaux se trouvèrent arrêtés par la rencontre d'une source, ne devait être achevée qu'en 1654 ; c'est sous le règne de Philippe IV que Charles-Quint et Philippe II lui-même furent mis en possession de leur dernière demeure. L'Escorial souterrain est resté en dehors du plan de l'édifice ; les morts ne sont pour rien dans la tristesse du monastère aux murs de

prison. Le seul lieu qui soit visiblement funéraire, dans tout l'Escorial, est le chœur de l'église, avec ses tombeaux : or, c'est le seul qui cache le granit sous les marbres précieux et les bronzes dorés, le seul qui soit éclatant et triomphal.

La simplicité glacée de l'Escorial est certainement conforme aux intentions du fondateur. Le roi se faisait communiquer, même en voyage, tous les dessins de son architecte. L'un des plans de Herrera, qui ont été retrouvés en 1912, acquis par le roi Alphonse XIII et exposés par lui à l'Escorial, porte des corrections de la main de Philippe II : le roi indique une ouverture qui devait lui permettre de suivre de son alcôve et du lit où il mourut la messe du maître-autel. La chambre de Philippe II, qui a été conservée comme la demeure d'un saint, est une cellule de prieur. Le moine Fray Antonio et le géomètre Herrera ont dû se trouver d'accord avec le souverain pour donner au monument bâti sur le plan le plus majestueux de la Renaissance la sévérité et la nudité des vieux monastères que l'ordre de Cîteaux avait bâtis dans tous les royaumes d'Espagne.



Phot. Levy.

Fig. 499. — Grande Cour du monastère de l'Escorial, avec la Fontaine des Évangélistes.

Cependant l'austérité même de l'Escorial participe de la Renaissance, telle qu'elle s'était adaptée à la Contre-Réforme.

La Rome de Paul III et de Sixte-Quint était revenue au travertin de la République romaine ; elle bâtissait des monuments gigantesques et massifs, où la pauvreté des ornements laissait à nu la science du constructeur. L'Escorial remplace le travertin par le granit ; Herrera est un ingénieur à la manière de Fontana. Il est aussi, et au même titre que Juan-Bautista de Tolède, un artiste : en parcourant l'Italie sous les drapeaux des *tercios*, il avait su prendre, dans des conditions qui nous échappent, sa part des enseignements les plus élevés de la Renaissance.

La colonnade à deux étages de la façade principale de l'Escorial (que Juan-Bautista de Tolède n'avait pas prévue) est une façade d'église

romaine, selon le goût sévère de Vignole. Pour la grande église, Herrera mit à profit des plans que Philippe II avait demandés en Italie, en 1575, notamment celui qui fut proposé par un architecte militaire, Pacciotto. Le plan de l'église est le premier plan de Saint-Pierre de Rome : la croix grecque de Bramante, reprise par Michel-Ange. Herrera a ajouté, en dehors et comme au-dessus de l'église italienne, deux éléments de construction tout espagnols ; d'un côté, la *capilla mayor*, qui domine la nef du haut de ses degrés solennels ; de l'autre, le *coro*, avec ses stalles, qui forme tribune au-dessus de l'entrée, comme dans les chapelles des Rois Catholiques. Le détail de l'édifice reste tout italien, et, sous le *coro*, le système des piliers et des voûtes audacieusement surbaissées forme un narthex dont le plan dessine encore une croix grecque. La coupole de l'église de l'Escorial, dont le fléchissement d'un pilier obligea Herrera à réduire le tambour, ne peut rivaliser avec la coupole de Saint-Pierre ; mais, à l'intérieur de l'édifice, l'ordre colossal, qui monte d'un élan jusqu'à la naissance des énormes arcades, est peut-être la construction qui continue le plus dignement, loin de Rome, l'abside surhumaine bâtie par Michel-Ange en face des jardins du Vatican. L'ordre préféré de Herrera, comme de Vignole, est le dorique en sa variété toscane ; il y superposa un ordre ionique d'un dessin sévère ; mais, s'il emploie le dorique, même pour les armoires et les pupitres de la bibliothèque, il adopte le corinthien ou même le composite pour les bois précieux des Indes qui composent les stalles du *coro* et les meubles de la sacristie. La grande cour des moines, avec son cloître à deux étages et sa fontaine en forme de *tempietto*, est une construction d'une remarquable élégance. Dans le dessin du *tempietto*, dans la disposition même des quatre bassins et des allées qui les séparent, l'architecte reprend, une fois de plus, le thème de la croix grecque, qui avait été celui de Bramante et de Léonard de Vinci lui-même, dans ses dessins d'architecte. En exécutant et en complétant le plan de Juan-Bautista de Tolède, Herrera achève de faire de l'Escorial l'expression la plus complète de l'architecture de la Renaissance, traduite en formules abstraites et réalisée en granit.

Le style de Herrera. Juan de Arfe. — Bien avant de terminer l'Escorial, Herrera avait gagné la faveur du roi, qui aimait l'ordre et l'économie jusque dans ses entreprises les plus coûteuses. Philippe II fit de l'architecte un officier de sa cour et lui donna les fonctions d'*aposentador de palacio*, que devait remplir Velázquez.

Herrera n'eut le temps d'achever, en dehors de l'Escorial, que de majestueux travaux d'ingénieur, comme le grand pont dit de Ségovie, qui franchit le lit du Manzanares, près de Madrid. Il ne put que commencer la cathédrale géante de Valladolid, dont le plan en croix latine

et la nef d'ordre corinthien furent continués d'après son dessin jusqu'au commencement du XVIII[e] siècle. A l'Alcazar de Tolède, il bâtit la façade méridionale, dont les pilastres doriques contrastent avec les façades très ornées de l'édifice de Charles-Quint. Il donna des dessins ou des instructions pour bien d'autres monuments, dont il ne dirigea pas la construction. Dans les lettres qu'il adressait aux artistes, il parlait en maître, au nom du souverain, qui lui avait donné les pouvoirs d'un vice-roi de l'architecture.

Le chantier de l'Escorial devint une école où Herrera forma à sa discipline ses « appareilleurs ». Le plus indépendant d'entre eux fut Francisco de Mora, qui fut le collaborateur le plus actif de Herrera. Le portique à deux étages qu'il éleva en 1589 entre la tour N.-O. de l'Escorial et l'infirmerie extérieure dite la *Compaña* est, avec sa légère colonnade qui se mire dans un étang, le détail le plus gracieux de l'immense bâtiment. D'autres appareilleurs de l'Escorial ne retinrent que les leçons les plus sévères de leur maître : ils les portèrent jusqu'en Andalousie. La *Lonja* (Bourse) de Séville, dont Philippe II ordonna la construction en 1582, fut élevée, d'après un dessin de Herrera, par Juan de Mijares, qui en fit une énorme caserne flanquée de pyramides en manière de tours. Un dessin de Herrera se laisse encore deviner dans la noble façade de la Chancellerie de Grenade, bâtie en 1584 par Martín Diaz Navarro. Ces pesantes constructions appartiennent à un autre monde que les féeries de l'Alcazar de Séville ou de l'Alhambra. Herrera connaissait les traités scientifiques des Arabes ; en 1562, il avait donné des figures pour l'un d'eux ; le traité qu'il composa lui-même sur la figure cubique s'inspire de Raymond Lulle, c'est-à-dire de la science arabe ; mais pour lui et pour ses disciples, la géométrie n'est plus décoration, comme elle l'avait été pour les musulmans et les *mudéjars* : elle n'est que construction et stéréotomie.

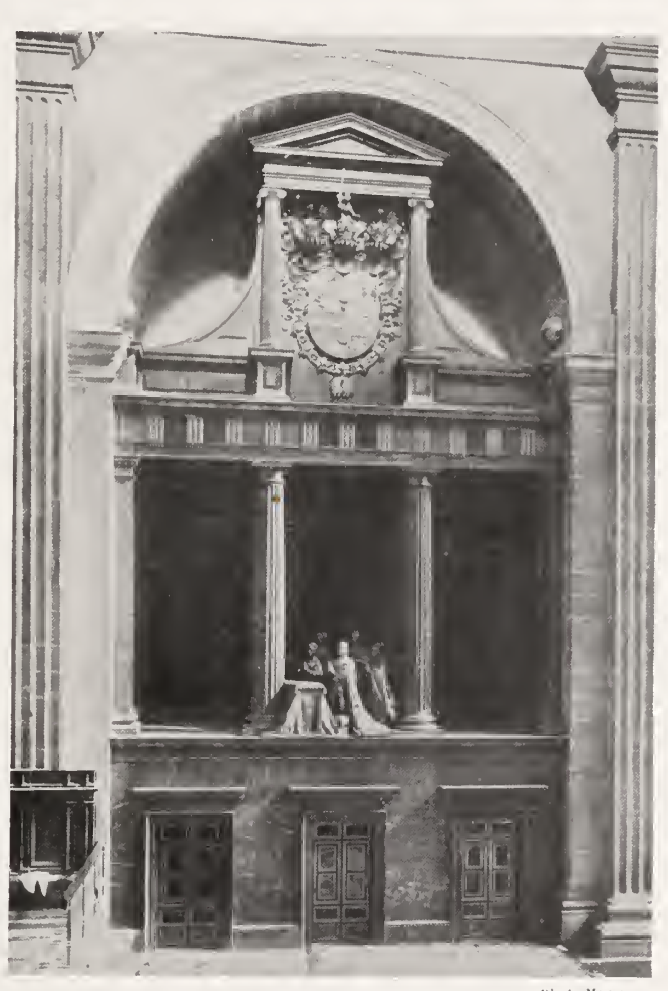
Les diverses sciences, que l'architecte de l'Escorial considérait comme le fondement de son art, furent enseignées, sous sa direction, dans l'Académie de mathématiques que Philippe II fonda à Madrid en 1582. En cette même année fut publiée une traduction fort médiocre des dix livres de l'*Architecture* d'Alberti, par un Francisco Lozano : elle portait le visa de Herrera. L'architecte du roi ne prit lui-même la plume que pour dessiner des plans ou dicter des ordres. Le manifeste qu'il n'écrivit pas fut publié à Séville en 1585, sous le titre de *Varia Commensuracion*, par un de ses amis, non moins savant que lui en latin et en mathématiques. C'était Juan de Arfe, le descendant de la lignée d'orfèvres qui avait pour ancêtre l'Allemand « Enrique », venu en Castille au commencement du XVI[e] siècle. En reformant la série des *custodias* monumentales d'« Enrique » et de son fils Antonio, on suit le passage de l'architecture flamboyante

à l'architecture « plateresque » (V. t. IV, 2e partie, p. 972). Antonio conserve, à côté de l'ordre corinthien, les colonnettes lombardes en façon de candélabre aux anneaux capricieux. Juan superpose les ordres dorique, corinthien, composite dans sa première *custodia*, celle d'Avila, qui date de 1571, aussi régulièrement qu'il devait le faire dans la *custodia* fameuse de la cathédrale de Séville, dont il donna le dessin dans le traité de 1585 et la description dans un opuscule spécial. Orfèvre et sculpteur, il est moins attaché que les architectes de son temps à l'ordre dorique ou au toscan; il écrit moins en savant qu'en lettré et mêle des vers à sa noble prose castillane; mais il est pleinement d'accord avec Herrera pour placer au-dessus de tout la dignité de la géométrie et des proportions, de tout ce qui, selon le titre de son livre, est « mesure ».

L'architecture de la Renaissance, sous sa forme la plus étroitement classique et scientifique, fut adoptée par la monarchie espagnole, dont elle semble traduire, dans le langage des lignes et des surfaces, l'unité et l'absolutisme. Le style « Herrera », que l'histoire peut appeler le style « Philippe II », devint le style des « Philippe » (*los Felipes*). Francisco de Mora, après la mort de Herrera, auquel il succéda dans la charge d'*aposentador de palacio*, fit retour à la sobriété la plus sèche : pour bâtir le palais du duc de Lerma, le favori de Philippe III, il se contenta de transporter dans la petite ville castillane de Lerma les communs de l'Escorial. Quand Philippe III eut fait de Madrid la capitale officielle et la « Cour », le neveu de Francisco de Mora, Juan Gomez, rebâtit en 1619, au milieu de la vieille ville, la *Plaza Mayor* : il enferma ce lieu de fêtes entre des bâtiments de pierre et de brique, qui composeraient, si la foule ne les animait, le plus morne des cloîtres. Sous Philippe IV, l'Italien Crescenzi, qui suit les traditions des Mora, dessine, d'après un même modèle, la grande prison voisine de la Plaza Mayor et la villa royale du *Buen Retiro*. Pendant la première moitié du XVIIe siècle les mêmes façades, dominées par les mêmes tours d'angle, continuent d'élever à Madrid et sur les hauteurs voisines un même décor d'architecture, qui est toujours une vue de l'Escorial.

Les sculpteurs de l'Escorial. Pompeo Leoni. — Toute ornementation végétale était bannie des bâtiments de l'Escorial : à côté des moulures et des volutes des ordres toscan et ionique, nulle acanthe ne fleurit la pierre. La forme humaine n'est elle-même admise qu'avec parcimonie dans cette cité de l'abstraction, où elle paraît dépaysée. On a vite fait de compter les statues de l'Escorial : le saint Laurent qui tient son gril de bronze au milieu de la façade, les huit personnages couronnés qui, sur la façade de l'église, rappellent, pour la gloire de Philippe II, les rois de Juda dont le nom est attaché à l'histoire du Temple de Jérusalem : enfin

les quatre Évangélistes du *tempietto* élevé au milieu de la cour du monastère. Ces statues, toutes colossales, ont un corps de granit, un visage et des mains de marbre : elles sont toutes l'œuvre du Tolédan Monegro, un architecte sculpteur. Aucune d'entre elles ne mérite un regard et plus d'un visiteur aura traversé l'Escorial sans les voir.



Phot. Moreno.
Fig. 500. — Mausolée de Philippe II, dans l'église de l'Escorial.

Herrera avait réservé toutes les ressources de la décoration sculptée pour le sanctuaire de l'église, dont il dessina l'ensemble plus de trois ans avant que la croix de bronze fût plantée sur la coupole : la *Capilla Mayor* est ce qu'il y a, dans tout l'Escorial, de plus espagnol. Au fond, le retable démesuré, dont le fronton touche la voûte; à droite et à gauche, sous deux arcades qui s'élèvent à la hauteur du deuxième étage du retable, le tombeau du fondateur et celui de son père, l'empereur, identiques l'un à l'autre : deux groupes agenouillés, le souverain, accompagné de sa famille, et tous priant à jamais devant le retable et l'autel. L'architecte n'a fait que reprendre textuellement le thème religieux et plastique des sanctuaires transformés en chapelles funéraires, dont il avait trouvé le modèle dans l'église du Parral, près de Ségovie, qui appartenait, comme l'Escorial, à l'ordre des Hiéronymites (T. IV, 2e partie, p. 826, fig. 544). Il a agrandi ce thème, en le simplifiant. La richesse tumultueuse des monuments contemporains de Charles-Quint troublait la paix des tombeaux. La magnificence de la *Capilla Mayor* de l'Escorial est plus solennelle, dans sa sévérité. Les quatre étages du retable, qui devait servir de gigantesque cadre à des statues et à des tableaux, composent l'édifice

régulier des ordres de Vitruve, depuis le dorique jusqu'au composite. Les colonnades à deux étages qui occupent les arcades des tombeaux superposent l'ordre ionique à l'ordre dorique.

Herrera avait voulu pour le retable et les tombeaux les matériaux les plus riches : il en a tiré des harmonies d'une incomparable majesté. Dans chacun des tombeaux du sanctuaire, le groupe des statues de bronze doré, qui sont plus grandes que nature, n'occupe que le bas et le milieu d'une sorte de triptyque colossal, dont l'ordre supérieur porte un écusson plus grand que les statues. Les colonnes de marbre précieux, à chapiteaux de bronze doré, se détachent sur une immense tenture de deuil, en jaspe noir. Devant et derrière chacun des groupes, l'entrecolonnement est resté vide : sur le fond de jaspe, des inscriptions gravées en or marquent, derrière Charles-Quint et Philippe II, la place des successeurs qui se jugeraient dignes de ces ancêtres; devant les souverains, la place de celui qui serait plus grand que l'empereur ou plus chrétien que le fondateur de l'Escorial.

La conception de cet ensemble appartient, pour l'ordonnance, à Herrera; pour les inscriptions, sans doute à Philippe II en personne. L'exécution est tout entière de mains italiennes.

Le 10 janvier 1579, Herrera avait passé contrat pour le retable et les tombeaux avec Pompeo Leoni, le fils du sculpteur de Charles-Quint, Giacomo da Trezzo, un autre Milanais, et Giambattista Comane. Ce dernier ne fit que diriger l'extraction des jaspes dans les carrières d'Espeja et le polissage des colonnes à l'Escorial, où il mourut en 1589.

Quelques mois après son arrivée en Espagne, à la suite de Charles-Quint, Pompeo Leoni avait été accusé de luthéranisme devant l'Inquisition; il figura à Valladolid dans un *autodafé* en 1558, et, grâce à l'intervention de son père, il en fut quitte pour une « retraite » de quelques mois dans un couvent. C'est lui sans doute qui attira à Madrid son compatriote Giacomo da Trezzo, médailleur et graveur en pierres fines, qui était allé travailler pour l'empereur à Bruxelles.

Pompeo Leoni et Trezzo firent des ouvrages d'orfèvrerie pour l'infant don Carlos. En 1574, Philippe II commanda à Trezzo le tombeau de sa sœur, la princesse Juana, qui avait été reine de Portugal et régente d'Espagne, pendant la retraite de l'empereur, leur père. Ce tombeau, destiné à prendre place à côté du maître-autel du couvent des *Descalzas Reales*, fondation de la princesse, fut conforme à la tradition espagnole des tombeaux de « priants » : une statue de marbre blanc, agenouillée dans une chapelle de marbres multicolores, à chapiteaux de bronze doré, dont la richesse donna à Herrera un modèle pour la « couleur » du sanctuaire de l'Escorial. Trezzo n'a exécuté que la décoration de la chapelle; la statue de la princesse, dont la gravité même est tout



POMPEO LEONI _ STATUE FUNÉRAIRE DE DOÑA JUANA
PRINCESSE DE PORTUGAL ET RÉGENTE DU ROYAUME D'ESPAGNE
Couvent des Descalzas Reales Madrid

 Librairie Armand Colin, Paris

espagnole, porte la signature de Pompeo Leoni (pl. XII). Le fils de l'illustre fondeur de bronze exécuta alors, avec l'aide d'un praticien romain, Giulio Sormano, une série de travaux de marbre. Le plus important est le tombeau du grand inquisiteur D. Fernando de Valdès, celui-là même qui n'avait pas épargne Pompeo.

Les marbres de ce tombeau furent transportés dans la patrie du prélat, à Salas, dans les Asturies, où le monument s'est conservé dans la petite église. L'architecture, très ornée, n'a rien de la sécheresse de l'Escorial : à côté des mâles portraits de personnages ecclésiastiques agenouillés dans la haute niche et groupés comme l'évêque et sa suite, dans la *Capilla del Obispo*, à Madrid (V. t. IV, 2e partie, p. 946), les statues allégoriques déploient noblement une force michélangélesque; une de ces figures de femme, la Foi, qui, le pied posé sur l'Hérésie, penche le col en souriant, fait penser à Léonard de Vinci, dont Pompeo avait apporté en Espagne (on s'était fait envoyer par les héritiers de Francesco Melzi) les dessins et les manuscrits mystérieux, qui devaient encore subir tant de voyages avant que la Bibliothèque de Windsor recueillît les 256 feuillets des « *disegni di Leonardo da Vinci restaurati da Pompeo Leoni* ».

Pompeo Leoni et Jacopo da Trezzo reprirent leur collaboration dans la *Capilla Mayor* de l'Escorial. Ils se partagèrent le travail à peu près comme ils avaient fait pour le tombeau de la princesse Juana. La part de Trezzo fut le tabernacle qui devait être placé au bas du grand retable et dont Herrera avait donné le dessin en forme de *tempietto*. « *A Jésus-Christ prêtre et victime* », dit l'inscription latine d'Arias Montanus; elle ajoute que l'ouvrage de *Jacobus Tricius* est tout en pierres d'Espagne.

Ces pierres étaient des jaspes d'Andalousie. Le Milanais employa, à les user et à les polir, beaucoup d'émeri de Venise, des roues de son invention et sept ans de travail. Il avait fait pour ce tabernacle, qui était d'ordre corinthien, un ostensoir de bronze, argent et or, qui avait lui-même la forme d'un *tempietto* et qui était d'ordre dorique. Cet ostensoir, de dessin plus sévère qu'aucune des œuvres de Juan de Arfe et qui appliquait à l'orfèvrerie les principes de Herrera, disparut dans la guerre napoléonienne.

Pompeo Leoni s'était chargé de livrer tous les bronzes du retable, quinze statues, auxquelles il fallait ajouter cent vingt bases et chapiteaux. L'Espagne n'avait pas encore d'atelier organisé pour une pareille commande : elle dut être exécutée à Milan. Pompeo se rendit dans cette ville en 1582 et y resta cinq ans pour surveiller le travail; mais ce fut son père, le vieux Leone, qui donna les modèles et dirigea les fontes. En 1590, quelques mois avant de mourir, à 82 ans, il exécuta les deux statues de la Vierge et de saint Jean, qui devaient accompagner le crucifix colossal, au sommet du retable, à vingt-cinq mètres du pavement, et qui étaient

hautes de trois mètres. Dans le groupe du couronnement, dans les douze autres statues du retable, apôtres, évangélistes, docteurs, le vieillard, qui se souvenait d'avoir passé par les galères, avant de poignarder le fils de Titien, a mis toute l'âpreté de son énergie, avec tous les raffinements de sa science. Les géants du retable de l'Escorial, dans leurs draperies tourmentées et froissées, ne rappellent plus en rien les marbres de Michel-Ange: ils semblent terminer la glorieuse histoire des bronziers italiens de la Renaissance par un retour à Donatello.

Pompeo Leoni, après la mort de son père, dont il avait hérité le titre



Phot. Lacoste.

Fig. 501. — Pompeo Leoni : Charles-Quint et sa famille, statues du tombeau de l'Empereur, dans l'église de l'Escorial. Bronze doré, avec incrustations de marbres de couleur.

de chevalier, reçut le paiement du retable et dut entreprendre à Madrid l'exécution des tombeaux royaux. Il établit son officine dans la maison de Jacopo da Trezzo, qui a donné son nom à une rue de la ville moderne. Au mois d'avril 1597, il avait achevé heureusement la fonte des cinq statues du monument de Charles-Quint et il s'engageait à livrer dans un délai de dix-huit mois les cinq autres statues, celles du monument de Philippe II. Le délai allait être révolu lorsque le roi arriva à l'Escorial le 30 juin 1598, pour y mourir. Le 12 août suivant Pompeo devait être libéré des travaux que le roi lui avait commandés, car il s'engageait à exécuter immédiatement un retable pour l'église d'Atocha, à Madrid. Le 12 septembre, à l'aube, Philippe II, couché devant la baie de son alcôve, qui s'ouvrait, à travers la porte de l'*oratorio*, sur la *Capilla Mayor*, put apercevoir de ses derniers regards le tombeau de son père et rendit le dernier soupir sous son propre tombeau.

Les groupes des *Entierros reales* sont dignes d'un pareil souvenir. Chacun d'eux semble ciselé dans un rocher d'or. Le seul monument funéraire qui puisse être comparé à cette assemblée de portraits est le tombeau d'un autre Habsbourg, Maximilien, entouré de ses ancêtres historiques et légendaires, dans sa chapelle d'Insprück, que Pompeo Leoni avait visitée dans sa jeunesse, sur le chemin d'Augsbourg.

Leone lui-même s'était visiblement souvenu d'une des statues de



Phot. de dom Alfonso Andrés Silos

Fig. 502. — Juan de Arfe et Lesmes del Moral : Statue funéraire de D. Cristobal de Rojas, archevêque de Séville. Église collégiale de Lerma (Vieille-Castille).

bronze noir qui sont rangées debout autour du tombeau de l'aïeul de Charles-Quint : il a pris la statue de Marguerite d'Autriche pour modèle, lorsqu'il a exécuté la statue de l'impératrice Isabelle. Les effigies des tombeaux de l'Escorial ressemblent aux œuvres des sculpteurs flamands et allemands des statues d'Insprück plus qu'à aucune œuvre de la Renaissance italienne, même vénitienne. Pompeo a poussé la précision à l'extrême dans le modelé des visages, comme dans la ciselure des ornements. Chacun de ces morts ressuscités a son type de race, la reine Élisabeth de Valois, qui mourut d'ennui près de Philippe II, comme Don Carlos, le pauvre fou condamné par son père et à qui sa belle-mère, la princesse française, fut seule à sourire. Les vêtements, les armures, les

lourdes robes d'apparat sont encore des portraits. Les manteaux des souverains peuvent se détacher des statues, comme l'armure que Leoni avait ajustée au torse nu de Charles-Quint. Ces manteaux, qui ont, aussi bien que les visages, l'éclat de l'or pur, sont couverts d'armoiries dont les couleurs ajoutent à la richesse du métal une polychromie espagnole. Les émaux héraldiques qui représentent les royaumes de Philippe II, l'aigle colossale qui couvre tout le dos de la chape impériale de Charles-Quint sont des incrustations de marbres et de jaspes polis. Les souverains agenouillés semblent porter à jamais devant les hommes le fardeau de la puissance dont ils ont rendu compte à Dieu.

Pompeo Leoni resta au service de Philippe III. Quand le roi eut établi sa résidence à Valladolid, le duc de Lerma, le tout-puissant favori, voulut élever dans le sanctuaire de l'église San Pablo, dont il venait d'acquérir le patronat, des tombeaux copiés de ceux de l'Escorial, pour lui et les siens. Pompeo fit, avec l'aide d'un praticien italien, les modèles en plâtre des statues agenouillées du duc et de la duchesse, en 1601 ; lorsqu'on en vint au devis d'exécution, un des artistes qui avaient travaillé à la retouche des statues funéraires de l'Escorial, Juan de Arfe, le « sculpteur d'argent et d'or » (*escultor de oro y de plata*), demanda 6700 ducats de moins que Pompeo. C'est lui qui reçut la commande par un contrat de juillet 1602; il exécuta à Madrid, d'après les maquettes de Pompeo, tout le travail : cire, fonte, ciselure et dorure.

Les statues du duc et de la duchesse de Lerma, qui ont été recueillies au Musée de Valladolid, sont dignes de Pompeo par leur minutieuse perfection. En face de ces deux statues devaient être placées, — comme Charles-Quint à l'Escorial, en face de Philippe II, — les statues de deux oncles du duc, tous deux archevêques, l'un de Tolède, l'autre de Séville. Juan de Arfe s'engagea en décembre 1602 à faire ces deux statues tout entières, modèles et bronzes, « de ces mains pécheresses, sans besoin ni d'Italien, ni d'Espagnol ». Il mourut quelques mois plus tard.

Le travail fut continué par son gendre, Lesmes Fernandez del Moral, qui n'acheva qu'une seule des statues, celle de D. Cristobal de Rojas, l'un des plus graves et plus fiers portraits de prélats qui restent de la vieille Espagne; la mitre, la crosse, la chape même, avec son dos brodé d'une *Transfiguration*, sont des chefs-d'œuvre d'orfèvrerie en bronze.

Pompeo Leoni mourut à Madrid le 10 octobre 1608. Gardien des bronzes de son père, qu'il avait accompagnés en Espagne et qui ne furent retirés de la maison du sculpteur, à Madrid, que pour être enfouis dans les caves du palais royal, il n'exécuta lui-même, après la mort de Philippe II, aucun ouvrage de bronze. Le dernier tombeau dont il donna le modèle, celui qu'une cousine du duc de Lerma, la marquise de Poza, éleva, en 1604, dans l'église des Dominicains de Palencia, à la mémoire de

son époux, ne comporte que deux statues de marbre, dans une architecture d'ordre toscan, solennelle et glacée. Les autres monuments funéraires, qui répètent pendant la première moitié du XVIIe siècle le thème espagnol des « priants », en l'adaptant à la sévérité du style de Herrera, multiplient dans les églises de Castille des statues de marbre ou de pierre, les mains jointes et le cou raidi dans le tuyautage empesé de la *golilla*.

L'atelier de fondeur qui avait allumé sa fournaise à Madrid, à côté de la maison de Jacopo da Trezzo, fut abandonné après la mort de Juan de Arfe, qui l'avait mis à profit, et de Pompeo Leoni, qui l'avait organisé. La statuaire de bronze n'est plus en Espagne, pendant le « siècle d'or », comme au temps de Charles-Quint, qu'un art d'importation, dont l'Italie a repris le monopole. C'est à Florence que Jean de Boulogne exécuta, sur un dessin de Pantoja, la statue équestre de Philippe III, qui décore depuis 1616 la *Plaza Mayor* de Madrid, et que, vingt ans plus tard, Pietro Tacca jeta en bronze le cheval cabré de la statue de Philippe IV (aujourd'hui Plaza de Oriente), qu'il avait modelée d'après un buste de Montañes et d'après un tableau de Velázquez.



Fig. 505. — Pompeo Leoni : Tombeau des marquis de Poza. Palencia, San Pablo.

Les peintres de l'Escorial. — La richesse du Musée du Prado est faite, pour la plus grande part, des tableaux que l'Escorial a possédés jusqu'au règne de Joseph Bonaparte. Le monastère devint un musée de peinture longtemps avant l'achèvement des travaux d'architecture. En 1564, un an après la pose de la première pierre, qui se trouvait sous le siège du prieur, dans le réfectoire, Philippe II commanda pour ce réfectoire une *Cène* à Titien. D'autres tableaux du grand vieillard furent placés dans la salle qui servit d'église provisoire et qui reçut pour retable la *Descente de croix* de Roger Van der Weyden. A peine les œuvres des maîtres flamands et italiens commençaient-elles à s'emmagasiner dans les bâtiments de l'Escorial qu'elles donnèrent leurs enseignements à un

peintre espagnol. C'était un moine, natif de Logroño, Juan Fernandez Navarrete, que les lettres du roi nomment simplement *El Mudo*, « le Muet », et qui l'était en effet depuis l'enfance. Philippe II prit le moine à son service, en 1568, sur la vue d'un *Baptême du Christ*, qui se trouve au Musée du Prado : c'est une œuvre sérieuse et froide, selon la manière des disciples florentins de Michel-Ange, que Berruguete avait fait connaître en Castille. A partir de 1571, le Muet fut attaché à l'Escorial, à la fois comme restaurateur de tableaux et comme peintre. Le *Martyre de saint Jacques*, daté de 1571, pourrait encore être signé d'un « maniériste » italien ou espagnol. Dans le *Saint Jérôme* de 1575, le paysage est imité de Patinier. Les bourreaux qui entourent le *Christ à la colonne* ont des trognes imitées de Bosch, dont le tableau des *Sept Péchés Capitaux* était placé dès lors dans la cellule de Philippe II; mais le Christ appartient à un autre monde; il est de la race héroïque de Titien. Le maître vénitien n'eut pas de disciple plus fidèle que celui qu'il trouva, après sa mort, dans la personne du moine de la Rioja qui n'avait pas vu l'Italie. Les recherches les plus audacieuses de la vieillesse de Titien, ses oppositions violentes de rayons et d'ombres, se retrouvent dans la *Nativité* du *Mudo*. Un peu de la force épique du patriarche de la peinture semble revivre dans les couples de saints que le moine peignit pour huit des trente-deux autels secondaires de l'Escorial et qui poursuivent leur conversation solennelle devant des paysages aux ciels menaçants. Le Muet s'était engagé en 1576 à exécuter tous ces retables; il mourut à Tolède en 1579, emportant dans la tombe les grands espoirs que Philippe II avait fondés sur son « Titien espagnol ». Une partie des tableaux destinés aux autels de l'Escorial fut distribuée entre les étrangers qui formèrent, à l'Escorial, peu de temps après la mort du Muet, toute une escouade de peintres.

Le roi voulut décorer l'immense monastère non seulement de tableaux, mais de peintures murales. La fresque était en Espagne, depuis le temps de Dello di Nicola, un art tout italien : Juan de Borgoña, qui peignit pour les archevêques de Tolède, au temps des Rois Catholiques, des fresques qui font penser à Ghirlandajo, avait certainement passé par Florence. En 1565, Philippe II prit à son service, comme peintre, un Andalou de Baeza, Gaspar Becerra, qui avait fait son apprentissage à Rome. Il avait travaillé avec Daniel de Volterre à la Trinità dei Monti et avec Vasari dans le palais de la Chancellerie, en même temps qu'un autre Espagnol, Rubiales, qui ne revint pas d'Italie. Pour le roi d'Espagne, Becerra peignit à fresque, dans une tour du château de chasse du Pardo, des scènes du *Mythe de Persée* », dont la première montre Danaé et la pluie d'or d'où naquit le héros. C'est une lourde et froide mythologie, vainement gonflée de la force de Michel-Ange et qui ignore la divine volupté de Titien. Des repeints grossiers ont

achevé de donner à ces peintures de la Renaissance un style « Empire ».

Becerra ne travailla pas à l'Escorial; il avait peint dans l'Alcazar de Madrid des scènes mythologiques, qui disparurent avec le palais, dans l'incendie de 1734. Il eut pour collaborateur, dans cette décoration, un Italien qui, dit-on, l'avait accompagné en Espagne, Giambattista Castello de Bergame, le peintre qui, après la mort de Juan-Bautista de Tolède, devait construire à l'Escorial le grand escalier. Castello mourut en 1569, sans avoir fait œuvre de peintre dans le monastère. Ses fils, Nicola et Fabrizio, décorèrent la voûte de la sacristie de la grande église et, avec la collaboration de Giovanni da Urbino, celle des salles capitulaires : ils déployèrent sur ces voûtes surbaissées les arabesques animées des « *grotteschi* », qui imitaient librement les peintures antiques retrouvées à Rome. En 1587, les deux fils du Bergamasque furent occupés à décorer, dans le palais royal attenant à l'église, une salle de 54 mètres de long; ils la couvrirent de tableaux de batailles monotones et archaïques, parmi lesquels la bataille même de Saint-Quentin se distingue à peine par les costumes de la bataille de Higueruela (1431), copiée d'une fresque du Florentin Dello, qui se voyait jadis à l'Alcazar de Ségovie. En vérité il n'y avait rien de particulier à l'Escorial, ni même de nouveau pour l'Espagne, dans ce genre de peintures. Dès 1537, l'Italien Giulio de Aquiles et le Flamand Mayner, qui venaient de Rome, avaient décoré d'arabesques imitées des Loges de Raphaël une construction ajoutée par Charles-Quint au palais des sultans, sur l'Alhambra. Grotesques et batailles avaient composé, avec des vues de villes et des portraits d'hommes illustres, la décoration du château del Viso, que Giambattista Castello était allé bâtir en 1564 au milieu des campagnes de la Manche et dont il avait couvert les salles de fresques, avec l'aide de trois peintres de Crema. Nicola et Fabrizio Castello, quand ils quittèrent l'Escorial, se rendirent à Alba de Tormes, pour mettre en fresques, dans le palais ducal, les victoires du bourreau des Flandres.

La série des peintures décoratives ou historiques de l'Escorial avait été commencée au milieu des travaux de construction. Quand l'église fut achevée, le roi forma un autre projet, qui demandait d'autres hommes. Il voulait enrichir l'église et le monastère même d'un vaste ensemble de peintures religieuses, dont les œuvres du Muet n'avaient été que le commencement : tableaux qui devaient accompagner les statues de bronze dans l'architecture du retable monumental; fresques sur les voûtes de l'église et sur les parois du cloître du monastère, le tout peint par les premiers maîtres d'Italie. Le programme était digne d'un Vatican : mais Raphaël n'était plus, ni Michel-Ange; le Véronèse fut sollicité en vain. Les peintres auxquels le roi fit appel successivement étaient les plus dignes de succéder aux Rosso et aux Primatice dans l'œuvre de la Renais-

sance à l'étranger. L'effort obstiné de Philippe II pour établir à l'Escorial une « École de Fontainebleau » n'aboutit qu'à un échec mémorable; au moins le souvenir de ces déboires est-il un témoignage en faveur du goût du souverain, qui, formé par la vue des œuvres de la patience flamande et par le commerce spirituel de Titien, ne fut pas dupe de la rhétorique des improvisateurs. Le *Martyre de saint Laurent* qui est placé au milieu du grand retable a succédé à deux tableaux commandés par Philippe II et bientôt condamnés.

C'est en 1583 que Philippe II fit venir à l'Escorial le Génois Luca Cambiaso. *Luchetto*, connu en Italie pour l'un des plus extraordinaires *fa presto*, couvrit la voûte qui lui était donnée en quinze mois, avec l'aide de son fils Orazio et d'un élève, Lazaro Tavarone; il suivit docilement le plan du P. Villacastin, qui donnait à la *Gloire des élus* l'ordonnance militaire d'une revue, en réservant une place dans une des files pour lui-même et pour le peintre. Puis le vieux peintre passa à l'extrémité opposée de l'église, dans la *Capilla Mayor*, où il peignit sur la voûte un *Couronnement de la Vierge*, complément de la première assemblée céleste, avec les mêmes géants vus en raccourci et les mêmes couleurs criardes. C'était de la peinture solide, « *a buon fresco* », qui a gardé le fâcheux éclat de son neuf. Les voûtes de l'église proprement dite (sur le plan carré où est inscrite la croix grecque) furent laissées nues par Philippe II et ne reçurent qu'un siècle après la mort du fondateur les peintures de Luca Giordano, qui donnent quelque idée du magnifique contre-sens qu'eût représenté dans le granit de l'Escorial la fête du Véronèse.

Luca Cambiaso mourut en 1585, après avoir couvert quelques toiles, en plus de ses deux voûtes. Il laissait des cartons pour quatre grandes compositions tirées de la vie de saint Laurent et de saint Étienne, qui devaient être placées sur les murs du chœur, entre les stalles et la voûte. Ces compositions furent peintes sur toile par Romolo Cincinnati, un élève de Salviati, qui avait déjà travaillé avec Castello à l'Alcazar de Madrid[1]. Il ne joua qu'un rôle d'intérim. Le successeur de Cambiaso au service de Philippe II fut Federico Zuccaro, dont le père Taddeo avait été enseveli au Panthéon, à côté de Raphaël, et qui était traité lui-même en prince par les grands-ducs de Toscane et les papes : le prieur de l'Escorial le reçut en 1586 avec des honneurs royaux. Au bout de trois ans cet important personnage fut renvoyé à Rome, aussi comblé d'argent et de joyaux que le Bernin devait l'être, quand il fut congédié par Louis XIV; des tableaux peints par Zuccaro, le roi ne conserva que cinq, qui font partie du grand retable; il fit effacer les premières fresques que le peintre de la coupole de la cathédrale de Florence avait laissées dans

1. La date de ces peintures est fixée par un document de Simancas daté du 1er novembre 1585, et que nous a obligeamment communiqué M. Jean Babelon.

le cloître de l'Escorial. Pour continuer la série de ces fresques, le roi, qui avait essayé des peintres de Gênes, de Florence et de Rome, chercha à Bologne, où achevait de se former l'éclectisme académique. Pellegrino Tibaldi, le peintre qui est dans l'école bolonaise l'intermédiaire entre le Primatice et les Carrache, arriva à l'Escorial en 1588, avec son jeune compatriote Bartolommeo Carducci. Son premier soin fut de se faire envoyer des couleurs de Milan, en plus de celles que Zuccaro avait fait apporter de Venise. Il donna pour les fresques du cloître quarante cartons, tous aussi vides de sentiment religieux, et dont quelques-uns sont de remarquables modèles de perspective et de nu. Il s'attaqua dès son arrivée à une œuvre considérable, la décoration de la Bibliothèque, pour laquelle Herrera donna un dessin d'ensemble, imité de la Chapelle Sixtine, avec les groupes d'*ignudi*, et le P. Sigüenza un programme érudit, presque aussi espagnol que celui de la *Stanza della Segnatura* était italien : l'un des princes de l'Astronomie est, à côté de Ptolémée, le roi de Castille Alphonse le Savant. L'art même du peintre, sérieux et savant, reste aussi étranger à l'Espagne de Philippe II et de sainte Thérèse que l'insolente faconde d'un Zuccaro.



Phot. Laurent et Cie.

Fig. 504. — Pellegrino Tibaldi : La Visitation.
Fresque, dans le grand cloître du monastère de l'Escorial.

Le départ de Tibaldi, qui alla mourir à Milan en 1592, interrompit la décoration italienne des murs et des voûtes de l'Escorial, qui ne devait être reprise que sous le règne du dernier des Habsbourg ; mais quinze ans plus tard, lorsque Philippe III fixe la Cour à Madrid, un atelier italien se

trouve reformé dans la capitale et occupé par le roi à la décoration du château du Pardo, à demi détruit par un incendie, en 1604, avec ses fresques et ses tableaux. Dans cet atelier figurent Bartolommeo Carducci, qui était resté en Espagne et avait suivi Philippe III à Valladolid ; son frère cadet Vincenzo, qui avait rejoint Bartolommeo ; Patricio Caxesi



Phot. Levy

Fig. 505. — Pellegrino Tibaldi : Décoration à fresque de la Bibliothèque de l'Escorial.

d'Arezzo, qui était venu en Espagne avec Romolo Cincinnati ; Antonio Rizi de Bologne, qui avait accompagné son maître Zuccaro. Caxesi et Rizi s'étaient mariés en Espagne : ils firent l'un et l'autre souche de peintres, qui furent traités avec honneur par Philippe IV. L'art des Italiens de Madrid, descendant légitime et direct de l'art des peintres de l'Escorial, devait se modifier bientôt ; cependant son esthétique officielle demeurait toujours celle d'un Tibaldi : elle fut formulée en 1633 par Vincenzo Carducci dans les *Dialogues de la peinture*, où il est à peine question de

couleurs ou de « peinture ». Carducci n'a vu Titien à l'Escorial que pour se défier de ses « admirables ébauches ». Sa dévotion la plus fervente est pour Michel-Ange. « Dessiner, méditer et encore dessiner », tel est le secret. Le peintre doit encore lire et devenir un savant, pour perfectionner la nature, en se gardant de la copier. « La simple imitation n'est permise qu'aux portraitistes. » Quand Carducci écrivait cet aphorisme, Velázquez était son voisin et il y avait près d'un siècle que les portraitistes officiels de la Cour d'Espagne se contentaient de copier la vie en dehors de toute théorie, « semblables », comme le dit Carducci lui-même, « à ces médecins empiriques qui font des miracles sans en savoir le pourquoi ».



Phot. comm. par J de Figueiredo.

Fig. 506. — Sanches Coelho : Portrait d'une princesse de la Maison d'Autriche. (Musée d'Art ancien, Lisbonne.)

Les portraitistes de la Cour. — Dans le brevet de chevalier octroyé à Titien, Charles-Quint rappelait « l'exemple de ses prédécesseurs, Alexandre le Grand et Octave Auguste, dont l'un ne voulait être peint que par le seul Apelles et l'autre par quelques excellents maîtres seulement ». L'empereur, pendant ses derniers séjours en Flandre, ne posa pas devant les peintres du Nord, même devant le peintre d'Utrecht, Antoine Mor, qui était en 1549 au service du puissant évêque d'Arras, Granvelle, et de la sœur de Charles-Quint, Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas. En 1550, cette princesse envoya Mor en Portugal, pendant les négociations ouvertes pour le mariage de l'Infant Philippe avec sa cousine de Portugal, l'Infante Marie; les portraits du roi Jean III et de la reine Catherine, que Mor peignit à Lisbonne, y ont été retrouvés, dans une dépendance de São Roque. Mor traversa l'Espagne à l'aller et au retour du Portugal et y peignit des portraits de princes. Lorsque la reine Marie de Portugal fut morte en donnant le jour à l'infant don Carlos, Marie de Hongrie envoya encore son peintre, en 1555, pour peindre le portrait d'une autre fiancée, Mary Tudor. Le Musée du Prado

montre l'inoubliable face de la reine myope, sans teint et sans cheveux, sans regard et sans lèvres, qui donna à son mari la couronne d'Angleterre, mais ne porta pas celle d'Espagne, et n'eut pas sa place dans le groupe funéraire des épouses de Philippe II, à l'Escorial.

Phot. Moreno.

Fig. 507. — Pantoja de la Cruz : Philippe II quelques mois avant sa mort. (Bibliothèque de l'Escorial.)

Antoine Mor revint de Londres, affiné par l'étude des portraits anglais de Holbein. Il peignit alors le visage barbu de Jacopo da Trezzo, le médailleur milanais qui était allé travailler à Bruxelles (Paris, coll. de M. le Chevalier de Stuers). Après la bataille de Saint-Quentin (1557), il fit le rude et fier portrait de Philippe II en armure, qui fut placé, comme un ex-voto, dans le monastère de *San Lorenzo de la Victoria*, et que le registre d'entrée des tableaux de l'Escorial décrit en 1575, en nommant le peintre. Le jeune roi emmena le Hollandais à sa suite et lui donna un atelier dans l'Alcazar de Madrid. La plupart des portraits que peignit Mor furent placés au château du Pardo ; plusieurs d'entre eux disparurent dans l'incendie de 1604. Ceux qui ont survécu font revivre au Prado la charmante « lady » qui fut duchesse de Feria, près de l'ancien bouffon de Charles-Quint, le nain Pejeron. Mor était adopté par la Cour, qui prononçait son nom à l'espagnole, mais l'Inquisition n'ignorait pas qu'« Antonio Moro » venait de Bruxelles, la ville contaminée par l'hérésie ; le peintre lui-même connaissait le rôle que le sculpteur Pompeo Leoni avait joué dans un *autodafé* : il prit peur et regagna précipitamment les Pays-Bas, où il se retrouva en faveur auprès de la nouvelle gouvernante, Marguerite de Parme.

Mor n'eut pas le temps de peindre en Espagne le portrait de la troisième femme de Philippe II. La douce et bonne Élisabeth de Valois posa devant le premier peintre que le roi, son époux, fit venir d'Italie (en 1559) et qui était une Italienne, Sofonisba Anguissola, de Crémone (v. plus haut, p. 609). La reine fit de l'artiste sa dame d'honneur et le roi la maria à un noble Sicilien, Don Fabricio de Moncada, qui la ramena en Italie. Il y aurait intérêt à rechercher plus attentivement qu'on ne l'a fait encore les portraits espagnols de cette dame, qui, dans sa vieillesse entourée d'honneurs, fut à Gênes la conseillère du jeune Van Dyck. Sofonisba Anguissola eut d'ailleurs peu d'influence sur les portraitistes qui lui succédèrent à la Cour d'Espagne. Antonio Moro avait formé lui-même le peintre qui prit sa place, le Portugais Alonso Sanches Coelho (dont le nom signifie « lapin »). Granvelle, dans une lettre italienne de 1585, adressée au cardinal Farnèse, rappelait que c'était chez lui, à Bruxelles, que Moro, son peintre, avait appris au peintre portugais l'art où celui-ci devint un « *valenthuomo* ». Il est probable que Coelho suivit Moro à son retour de Lisbonne. Il avait fait son premier apprentissage avec les peintres de l'école de Lisbonne, qui ont fait figurer dans quelques-unes de leurs scènes religieuses d'excellents portraits (tome IV, 2e partie, p. 887). En 1552, il était à Valladolid, pour peindre un portrait, connu par une copie au Musée de Bruxelles, et qui représente la princesse Juana, la fiancée de l'Infant de Portugal, à l'âge de 17 ans. Cinq ans plus tard, la même princesse, veuve du Prince du Brésil, avait quitté le Portugal pour prendre la régence du royaume d'Espagne; elle envoya Coelho à Lisbonne



Phot. Moreno.

Fig. 508. — A. Sanches Coelho : La duchesse de Béjar avec un nain.
(Collection du duc de Montellano, Madrid.)

pour peindre le portrait de son fils tout enfant, dont elle était séparée et qui devait être l'infortuné roi Sébastien. Le peintre portugais rapporta lui-même ce portrait en Espagne ; il y fut employé par Philippe II à faire des copies de Titien qui enrichirent sa palette. Il devint, après le départ de Moro, le portraitiste officiel de la Cour d'Espagne, des archiducs d'Autriche qui y passaient et des grands de Castille ; il vécut en prince. Après sa mort (Madrid, 1596), le Portugais reçut une place d'honneur parmi les peintres célèbres, dans le poème du *Laurier d'Apollon*, où Lope de Vega l'appelle « le fameux Protogène espagnol ». Il avait eu un successeur direct dans la personne d'un peintre sec et froid, qui porta un nom d'une belle sonorité castillane : Pantoja de la Cruz. Celui-ci eut pour disciples un peintre de grands portraits, Bartolomé Gonzalez, et un miniaturiste, Llanos, qui continuent sans interruption la tradition de Moro jusqu'au commencement du règne de Philippe IV.

Dès le temps de Philippe III, une partie des portraits des « dix-sept personnes royales » qui posèrent devant Coelho avait disparu dans l'incendie du Pardo (1604), qui épargna seulement la tour décorée par Becerra. L'œuvre des successeurs du maître hollandais, qui avait été en Espagne un chef d'école, compose encore une image saisissante de la Cour, où des infantes, couvertes d'atours compliqués et parées de bijoux comme la Vierge de Guadalupe, pâlissaient de langueur et d'ennui, à côté de leurs familiers, tristes bouffons, nains affreux et lamentables idiotes. Le poème d'Ercilla, l'*Araucana*, fait moins bien revivre les *conquistadores* que le portrait de Garcia de Mendoza, le conquérant du Chili, peint par Coelho et perdu dans le château de Raudnitz, en Bohême. Nulle page d'histoire n'égale le médiocre portrait de Pantoja, qui montre, à l'Escorial même, Philippe II vêtu de noir et tel qu'il était le jour où il parcourut pour la dernière fois le vaste monastère, avant de s'étendre sur son lit de mort. C'est dans ces portraits, qui n'ont d'italien que quelques reflets fugitifs de Titien, et non dans les peintures religieuses où Coelho essaie d'imiter Corrège, que l'art officiel de la Cour d'Espagne a déposé les germes de vie qui bientôt s'épanouiront à la lumière du génie. Un portrait de Coelho, qui représente la jeune duchesse de Béjar, Dª Juana de Mendoza, prenant le petit pot de terre rouge plein d'eau à la glace que lui présente un nain, n'est-il pas la première esquisse du motif des *Meninas* ?

2. L'ART EN DEHORS DE LA COUR

L'ARCHITECTURE EN PORTUGAL SOUS LA DOMINATION ESPAGNOLE. — En 1580, Philippe II unit, presque sans coup férir, la couronne de Portugal à

la monarchie des Habsbourg. La Renaissance italienne n'avait pas attendu la conquête espagnole pour achever de prendre possession du royaume qui avait trouvé sa forme d'art nationale dans la décoration « manuéline ». Après Andrea Sansovino, venu trop tôt pour faire école, après les imagiers normands de Coïmbre, formés à l'atelier lombard de Gaillon, et les Portugais qui, comme Diogo de Torralva, avaient travaillé à Rome (v. t. IV, 2e partie, p. 989), un Italien, Filippo Terzi, arriva à Lisbonne en 1570 et devint l'architecte du roi Sébastien, encore adolescent. Huit ans plus tard il accompagna son souverain à la croisade marocaine. Prisonnier dans la fatale journée d'Alkacer Kébir, il fut racheté et revint en Portugal pour passer au service de Philippe II. Le roi se fit communiquer les plans de Terzi, comme ceux de Herrera; en 1590 il revit ceux de l'église de São Vicente, ce monument gigantesque dont les murs ont résisté au tremblement de terre de 1755 et dont la coupole rebâtie domine la ville. C'est un des édifices les plus majestueux de la Renaissance. Par la grandeur de son ordre colossal de pilastres, São Vicente peut rappeler l'église de l'Escorial; par son plan en croix latine, la cathédrale de Valladolid. Cependant Herrera n'est pas intervenu dans le dessin de la grande église de Lisbonne, qui l'emporte sur tous les monuments espagnols du règne de Philippe II par l'élégance de ses proportions et la sévère richesse de ses chapiteaux composites. São Vicente est la copie d'un édifice de Lisbonne qui a survécu, lui aussi, au grand tremblement de terre et qui avait été commencé par Terzi avant la mort du roi Sébastien : l'église de São Roque. Celle-ci avait été bâtie pour les Jésuites : elle reproduit, comme São Vicente, le plan du Gesù de Rome.



Phot. W. Crum Watson.

Fig. 509. — Intérieur de l'église de São Vicente, Lisbonne.

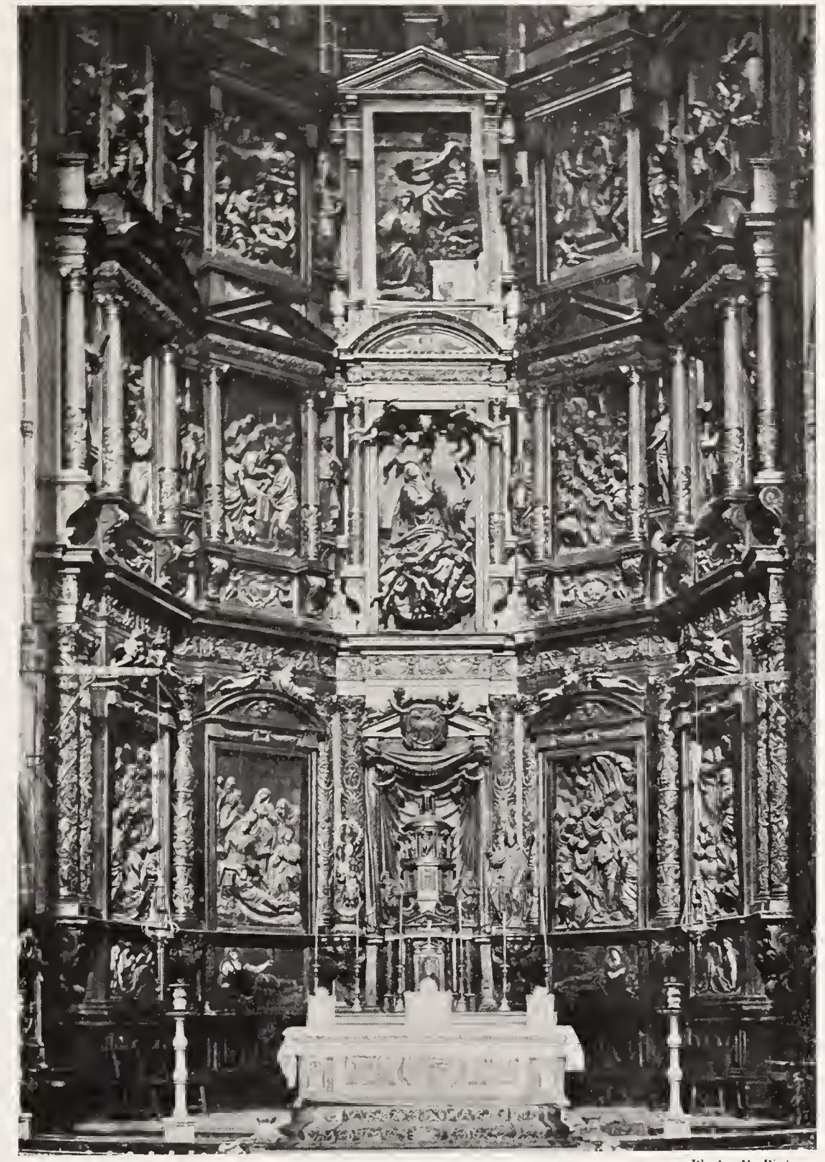
Le style architectural de Terzi se rapproche du style de Herrera, parce que l'un et l'autre ont eu des modèles semblables : c'est le style grandiose et austère de Vignole, qui est le vrai « style jésuite ». La Compagnie devint rapidement puissante en Portugal, elle y multiplia des édifices, églises et collèges, construits d'après les modèles de Terzi et dont l'un est aujourd'hui la *Sé Nova* de Coïmbre. L'Italien devint un véritable chef d'école, dont les disciples sont encore mal connus. L'un d'eux, artiste incorrect et original, a bâti, vers 1600, sur le rocher qui tombe à pic dans le Douro, en face de Porto, à Villa Nova de Gaya, la singulière église de *Nossa Senhora do Pilar*, dont la rotonde est accompagnée d'un cloître de forme ronde, comme le *patio* du palais de Charles-Quint, à l'Alhambra.

Le Portugal, lié au sort de l'Espagne, subit toutes les fautes et tous les revers du royaume voisin : il perdit une partie de ses colonies des deux Indes. Pour ennoblir sa misère, il n'eut pas, comme l'Espagne, des artistes de génie : Velázquez, dont l'aïeul avait quitté Porto au temps de Philippe II, naquit à Séville. Les églises qui avaient été fondées à Lisbonne et à Coïmbre, vers la fin du XVIe siècle, restèrent longtemps inachevées. Il fallut, pour ranimer la vie nationale et artistique du Portugal, l'expulsion des « intrus », que facilita la révolte de la Catalogne. En 1668 la couronne de Portugal fut reprise par un Bragance, descendant du roi Manuel le Grand. Les Hollandais durent abandonner le Brésil.

Dès le commencement du XVIIIe siècle, le trafic colonial avait enrichi prodigieusement le trésor de la monarchie portugaise. Alors D. João V, le roi-moine, voulut se bâtir un Escorial. Il en posa la première pierre en 1717, sur l'emplacement du plus pauvre monastère de son royaume, à Mafra. L'architecte fut un Allemand, Frédéric Ludwig, qui reprit, avec quelques variantes, les dimensions et le plan de la fondation de Philippe II ; quant à l'église, dont les tours s'élèvent sur la façade même de l'immense bâtiment, elle reproduit le plan des églises bâties à Lisbonne par Terzi. La plus majestueuse de ces églises, São Vicente, resta la nécropole de la Maison de Bragance.

Sous la domination des « Philippe », l'architecture portugaise ne conserve qu'un élément portugais : le revêtement de faïence émaillée, d'*azulejos*, qui égaie les parois des églises, comme celles des maisons. Aux polygones de dessin *mourisco*, aux arabesques de style italien, qui avaient été importées de Séville, s'ajoutent, au temps du roi Sébastien, de véritables peintures sur faïence, qui représentent des scènes mythologiques ou religieuses : les plus anciennes de ces peintures, datées de 1655, se trouvent dans le musée de toutes les catégories d'*azulejos*, « la Quinta de Bacalhão », près Setúbal, propriété des Albuquerque. L'art de la peinture sur faïences, appliqué à la décoration monumentale, sommeille

pendant les années sombres du XVIIe siècle ; au XVIIIe, il a une véritable renaissance. Alors il couvre de larges surfaces, compose de vastes poèmes, comme les *Litanies de la Vierge*, dans le cloître de la cathédrale



Phot. M. Bielva.

Fig. 510. — Retable de la cathédrale d'Astorga, par Gaspar Becerra.

du Porto, emploie des artistes qui signent leurs œuvres, comme Antonio de Oliveira, le décorateur de la petite église de São João, à Evora. L'*azulejo* devient la fresque portugaise.

La sculpture polychrome en Espagne, de Becerra a Hernandez. — Dans la sculpture espagnole, à la fin de la Renaissance, le bronze

demeure la matière de l'art officiel, le monopole du souverain ou d'un premier ministre; le marbre est réservé aux monuments funéraires ou aux murs, ornés de reliefs, des *trascoros*. La principale série de statues religieuses en marbre qui puisse être citée en Espagne, pendant les règnes de Philippe II et de Philippe III, est constituée par les œuvres que Michelangelo Naccherino (1555-1622), un Florentin, élève de Jean de Boulogne, envoya en Castille de Florence et de Naples, et dont l'une, — un *Enfant Jésus* signé, — a été retrouvée au Musée de Burgos.

Le bois peint et doré restait, en dehors de l'Escorial, la matière des grands retables. Il fut employé à Madrid, en 1565, par le peintre-sculpteur Gaspar Becerra (v. plus haut, p. 808) pour le retable des Descalzas Reales, auprès duquel les Italiens Jacopo da Trezzo et Pompeo Leoni placèrent dix ans plus tard la statue de la princesse Juana, dans son oratoire de marbre. Ce retable a disparu dans un incendie, en 1862 : il n'en reste que le dessin de l'artiste, conservé à la Bibliothèque Nationale de Madrid.

Après son retour d'Italie, Becerra s'était établi à Valladolid, où le grand Berruguete ne venait plus que par intervalles; il disputa bientôt les commandes les plus importantes à Jean de Jony. Le retable de la cathédrale d'Astorga (fig. 510), que Becerra entreprit en 1558, et qui ne reçut sa polychromie magnifique qu'après la mort du sculpteur (1570), est peuplé de statues et de bas-reliefs, dont les corps imitent les proportions et les attitudes de Michel-Ange, avec des formes charnues et pesantes, et aussi endormies dans la matière que les figures de Berruguete sont vibrantes d'exaltation spirituelle.

Après la disparition de Becerra et de Jean de Jony, Valladolid perd son rang de capitale de la sculpture castillane : elle le reprend un moment, lorsqu'elle devient, au commencement du XVIIe siècle et pour peu d'années, la capitale du royaume. Parmi les artistes qui se réunissent alors à Valladolid, le plus puissant était un sculpteur, dont les débuts restent obscurs, le Galicien Gregorio Hernandez. Celui-ci échappe enfin à la tyrannie de Michel-Ange : le corps robuste du Christ qu'il a étendu sur les genoux de Marie, dans la *Pietà* du Musée de Valladolid, n'a plus rien d'athlétique et de boursouflé. L'artiste regarde son temps : il est le premier, peut-être, à avoir sculpté des *pasos*, des groupes de statues réunies sur un même plancher pour être charriées en procession, le Vendredi Saint. Ces *pasos*, imités des tableaux vivants qui étaient des *autos sacramentales* sans paroles, sont le dernier et peut-être le plus frappant exemple de l'influence des représentations religieuses sur l'art chrétien. Hernandez a groupé dans ces scènes immobiles des soudards et des brigands, dont il lui a été facile de trouver, dans un temps de misère et de désordre, les modèles picaresques. Après Jean de Jony, il a représenté la

Vierge de douleur, sans le corps du Christ, seule et priant dans les larmes; il en a fait, non une héroïque Sibylle, mais une femme du peuple. La polychromie a elle-même perdu sa richesse d'apparat et ses miroitements d'or : elle imite le blanc des guimpes monacales et les lourds manteaux de bure sombre; dans les visages, elle se rapproche de la nature, en accusant la pâleur et le cerne des yeux. La Vierge des Angoisses (*Angustias*), dans la chapelle de Santa Cruz, à Valladolid, pleure des larmes qui restent collées à son masque douloureux et qui sont des gouttes de verre.

Cet art, si espagnol par son émotion religieuse et sa sincérité populaire, n'est représenté en Castille, après la mort de Hernandez, à Madrid (1636), que par de bons ouvriers, qui meublent de grands retables quantité d'églises, jusque dans les Pays Basques et les Asturies. C'est en Andalousie qu'il faudra chercher au XVIIe siècle les maîtres de la sculpture peinte, qui demeurait en Espagne comme un dernier legs du Moyen Age chrétien et y survivait même aux traditions musulmanes.

La peinture religieuse a Séville. Flamands et Espagnols. — Quand Philippe II visita Séville, « il se réjouit, dit Cabrera, de voir la ville si grande, si riche..., réunissant en elle tout ce que peuvent posséder d'autres villes : grands seigneurs, nobles chevaliers, poètes, marchands, la fleur de l'art et de la science ». La ville où les « flottes d'argent » venaient aborder, en remontant le Guadalquivir, était la plus riche d'Espagne; rivale de Venise et de Naples pour le commerce, elle attira et retint les artistes : elle eut, dès le XVIe siècle, des peintres assez nombreux et assez étroitement groupés pour former une École.

La Renaissance italienne avait transformé à Séville la sculpture et la décoration architecturale au temps où la peinture était encore soumise aux leçons flamandes. L'atelier d'Alejo Fernandez, représenté par le fils du peintre, Sebastian, et par des disciples féconds, tels que les Mayorga, continue la décoration des retables dans une grande partie de l'Andalousie, jusqu'au milieu du règne de Charles-Quint. Les peintres qui firent triompher à Séville la science et le style des maîtres de la Renaissance n'étaient pas des Italiens, comme les marbriers de la génération précédente, dont l'Andalousie avait reçu la révélation de l'art nouveau : c'étaient des « romanistes » néerlandais.

Le premier est un Ferdinand Sturm, de Ziricksee, en Zélande. Il est établi à Séville dès 1539 et s'y marie en 1545. Il travaille à Arcos de la Frontera et à Osuna. Son œuvre la plus accessible et la plus importante est le retable de la chapelle des Évangélistes, dans la cathédrale de Séville (1555). Le panneau de la *Résurrection* est une composition étrangement disloquée, où les essais de raccourcis déforment les corps, tandis

que les visages grimacent. L'accent brutal et archaïque de ces panneaux, incomplètement italianisés, est dû à l'imitation de gravures comme celles de Lucas de Leyde. Par la bizarrerie même de sa fausse science, qui s'étale jusque sur l'inscription hébraïque du Sépulcre, Ferdinand Sturm rappelle Martin Van Heemskerk.



Phot. Anderson.

Fig. 511. — Ferdinand Sturm de Ziricksee : La Résurrection (1555). Cathédrale de Séville.)

Le Flamand François Frutet, qui peint vers 1550 le retable de l'hôpital des Saintes Justa et Rufina (Musée de Séville), est un disciple plus ou moins direct de Michel Van Coxcie et compose, comme celui-ci, des centons de figures tirées de Raphaël. Pierre de Campeneer, un Bruxellois qui avait travaillé à Venise et à Rome, s'établit à Séville en 1537; il y épousa une Andalouse qui ne sut jamais écrire et y donna sa fille en mariage à un peintre de Malines, avant de regagner en 1563 sa ville natale de Bruxelles, où il rejoignit Moro. Lui aussi avait eu son nom traduit à l'espagnole. « Pedro de Campaña » est un maître et le seul peintre qui ait apporté à Séville, au cours du XVIe siècle, une personnalité vigoureuse. Pacheco devait admirer dans ce Brabançon un fidèle reflet des « deux lumières de l'Univers », Michel-Ange et Raphaël. Il est vrai que la *Purification* de 1558, qui occupe le milieu d'un grand retable de la cathédrale de Séville, est un groupe de statues où l'on retrouve des silhouettes toutes raphaélesques. Mais Campeneer a su employer les enseignements de l'Italie à exprimer avec une grandeur et une gravité

imposantes l'émotion religieuse de la *Descente de Croix*, qu'il signa en 1558 et pour laquelle Murillo professa un pieux respect.

Campeneer, peu de temps après son arrivée à Séville, avait été travailler à Cordoue : on peut voir deux de ses retables dans des chapelles obscures de la mosquée devenue cathédrale. Le Bruxellois fit école à Cordoue; des tableaux d'un dessin solide et d'un émail brillant, qui rappellent directement la manière de Campeneer et dont les auteurs restent inconnus, ont été notés à Carmona et à Ecija. Pierre de Campeneer, en regagnant sa patrie, laissait à Séville son fils Jean, dont la trace se perd. Les leçons du maître de Bruxelles offraient aux peintres de Séville un aliment généreux; leur action fut contrariée par le retour d'un Sévillan, qui revint dans sa patrie, alors que Pierre de Campeneer y vivait depuis plus de quinze ans.



Phot. Anderson.

FIG. 512. — Pierre de Campeneer de Bruxelles : La Descente de Croix (1558).
(Cathédrale de Séville.)

Luis de Vargas était parti pour l'Italie vers le temps où Berruguete en revenait; il y passa vingt-huit ans et assista, en 1527, au sac de Rome. La *Nativité* qu'il signa en 1555, peu d'années après son retour à Séville, porte une signature d'élève, qui continue d'apprendre : « *Tunc discebam Luisius de Vargas.* » En effet, le peintre qu'un sonnet de Francisco Lopez Malaver appelle « Monarque universel de la peinture » ne fut qu'un bon élève. Il ne reste rien des fresques, où il appliqua la tech-

nique italienne entre toutes : mais il suffit, pour le juger, du tableau de la cathédrale de Séville, peint en 1561 et célèbre sous le nom de « *la Gamba* ».



Phot. Lacoste.

Fig. 513. — Luis de Vargas :
L'Apparition prophétique de la Vierge aux Patriarches (1561).
(Cathédrale de Séville.)

Cette *Apparition prophétique de la Vierge aux patriarches* de l'Ancienne Loi pouvait offrir une image assez solennelle de l'Immaculée Conception, dont le dogme commençait à fleurir dans la *Tierra de Maria Santissima*. Les groupes, les attitudes, les raccourcis prouvent que le

Sévillan avait connu quelque chose de Corrège, le maître qui, à côté des maîtres de Venise, enseignait le mieux à faire de la lumière avec la couleur; mais il reste vrai que Vargas n'a cherché dans son tableau que le « morceau » et s'est appliqué à un devoir d'école, en peignant le corps d'Adam et sa « jambe ». Vargas devint chef d'école. L'un de ses disciples, un Portugais de Lisbonne, Vasco Pereira, attiré à Séville avant la conquête du Portugal par Philippe II et qui se souvient encore de Christovão de Figueiredo, copie jusqu'à la forme de signature : « *Tunc discebam...* ».

A Séville, où les gentilshommes eux-mêmes étaient volontiers érudits et poètes, en même temps que marchands (à l'exemple des patriciens de Venise), la peinture se détourna des émotions tragiques et viriles que l'art d'un Pierre de Campeneer pouvait donner aux fidèles et aux artistes; elle se fondit dans une science plus ou moins exacte. Les peintres eux-mêmes fraternisèrent avec les savants et les lettrés et rivalisèrent avec eux. En 1596 le peintre Pedro de Villegas Marmolejo lègue sa bibliothèque à son docte ami Arias Montanus. Antonio Mohedano est peintre et poète; Pablo de Céspedes est peintre, poète et archéologue; il compose un discours sur la comparaison des Anciens et des Modernes, un autre sur l'architecture du Temple de Salomon, et un poème sur la Peinture, dont il s'est conservé des stances d'un tour superbe. Au commencement du XVIIe siècle, le peintre le plus en vue de Séville est Francisco Pacheco (né en 1564), neveu d'un chanoine poète et lui-même érudit estimé, qui résume le travail et les ambitions de deux générations. En 1589, il avait copié un *Portement de Croix* de Vargas; il honorait la mémoire de « Campaña ». Le seul voyage artistique qu'il put entreprendre fut celui de Flandre, où il trouva les leçons italiennes à Gand, chez Lucas de Heere. A défaut d'un voyage d'Italie, il réunit des portefeuilles de dessins, dont l'un, disait-il, était de Raphaël. Le premier, il se rendit de Séville à Madrid et à l'Escorial, pour voir les collections royales. Le fruit de ces études fut une série de peintures honnêtes, dont la plus importante, il est vrai, — un *Jugement dernier*, de 1611, — a disparu. Quand Pacheco eut atteint sa soixante-dixième année, il publia, en 1649, comme son testament, un livre auquel il travaillait depuis trente ans, son « *Art de la Peinture* ». Il avait été devancé par Carducci (v. p. 817). Ces deux traités, rédigés, l'un à Madrid, l'autre à Séville, exposent la même théorie, qui est celle de « l'académisme », et prêchent aux peintres le même dieu, le sculpteur Michel-Ange, que Céspedes appelait le « Nouveau Prométhée ».

Les peintres de la dévotion espagnole. Juan de Juanes et Morales, le « Divin. » — La peinture religieuse de Séville, nourrie d'imitation et d'érudition, et « romaniste » jusque par les Flamands, n'a pendant le XVIe siècle rien d' « espagnol ». Les seuls tableaux où l'on puisse chercher

une transcription affaiblie des grands mystiques sont les Christs eucharistiques du Valencien Vicente Juanes Macip, les *Ecce Homo* et les Vierges en larmes (*Dolorosas*) d'un peintre de Badajoz, ce Luis de Morales, que ses figures émaciées et extatiques ont fait surnommer « le Divin ». Les peintres qui ont multiplié ces images de dévotion ont vécu près des docteurs et des saints : Morales est contemporain et compatriote du grand ascète de l'Estremadure, saint Pierre d'Alcantara; Juanes a eu pour ami le vénérable Agnésius, qu'il a fait figurer dans un tableau de sa jeunesse (v. t. IV, 2e partie, p. 914; fig. 614); il a connu saint Thomas de Villanueva et le pieux et savant patriarche Juan de Ribera. Les tableaux de Morales et de Juanes ont parlé à des cœurs chrétiens; ils ont eu des imitateurs jusqu'au XVIIIe siècle et trouvent encore des copistes. Ces œuvres « catholiques » sont-elles vraiment « espagnoles »?



Phot. Moreno.

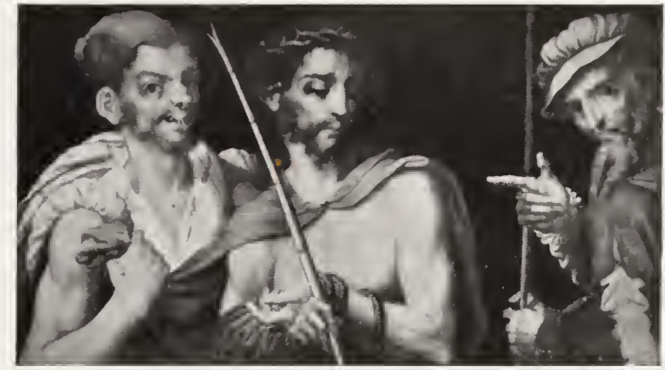
Fig. 514. — Luis de Morales : La Vierge allaitant l'Enfant.
(Coll. P. Bosch, Madrid.)

Le Christ de Juanes tient le plus souvent un calice à deux anses, de forme ancienne et singulière : c'est la coupe byzantine du trésor de la cathédrale de Valence, qui passait pour le calice de la Cène. Ce calice appartient à la dévotion locale; mais le Christ est tout italien. On a vu, dans un volume précédent, comment Juanes avait été initié à la Renaissance par l'intermédiaire de l'un des disciples espagnols de Léonard de Vinci : il a perdu bientôt ce qu'il y avait dans ses modèles de « léonardesque », pour ne conserver que les formules de l'italianisme le plus banal.

Le cas de Morales peut sembler plus mystérieux. Les panneaux les plus soignés, ceux qui sont du maître, et non d'un imitateur, — telle la « *Vierge au lait* » (*Virgen de la Leche*) de la collection Pablo Bosch, si supérieure à ses nombreuses répliques, — ont un émail tout flamand. En vérité la plupart des figures en buste de Morales sont des images de dévotion, faites pour le commerce et fort analogues aux Saintes Faces et aux Vierges de douleur, que les ateliers flamands du XVe siècle avaient exportées en Espagne. Les tableaux de composition, dont la *Présentation au Temple* du musée du Prado offre un exemple, affectent la grandeur michelangélesque. Ce mélange de flamand et d'italien peut s'expliquer aisément, si l'on admet que Morales,

dont la vie est encore presque inconnue, ait fait son apprentissage à Séville, comme devait le faire plus tard un autre *Extremeño*, Zurbaran. Le dessin de Morales, sa technique, l'allongement et les grimaces mêmes de ses visages rattachent le peintre à « Campaña », dont Palomino l'avait déjà rapproché, et, de plus près encore, à Sturm, le Zélandais de Séville. Morales n'est qu'un « romaniste » au second degré, comme Juanes : leurs œuvres à tous deux peuvent servir d'illustration à l'histoire du sentiment religieux; elles sont presque négligeables pour l'histoire de l'art espagnol.

Le portrait. — La vie réelle et contemporaine, à laquelle la peinture religieuse demeurait fermée, n'existait pour les peintres que dans le portrait. L'Espagne de Philippe II eut, en dehors de la cour, ses portraitistes. Les ducs de Villahermosa attachèrent à leur maison de Saragosse un Moro au petit pied, qui fut le Flamand Roland de Mois. Les archevêques de Tolède, le haut clergé de la primatiale, la noblesse de la vieille ville firent peindre leurs portraits par Luis de Carbajal et Francisco de Comontes, que Philippe II employa aux retables des autels secondaires de l'Escorial, et par Blas de Prado, que le roi envoya au sultan du Maroc, comme Venise avait envoyé Gentile Bellini à Mahomet II. Ces peintres tolédans sont des artistes de province, exacts et médiocres. C'est dans une capitale, à Séville, qu'il faut chercher une véritable école de portraitistes[1].



Phot. Anderson.

Fig. 515. — Luis de Morales : Le Christ aux outrages.
(Musée du Prado, Madrid.)

Le portrait et la peinture religieuse, le monde des vivants et la race épique de la Renaissance se trouvent rapprochés dans les grands retables, dont la prédelle est occupée par les donateurs, vus en buste et de grandeur naturelle.

Pierre de Campeneer a donné une expression de recueillement solennel et une haute allure de noblesse aux portraits du *Mariscal* Don

1. Le portrait de D. Luis de Castelví, seigneur de Carlet, attribué à Juanes par le Catalogue du Musée du Prado, à cause de l'origine valencienne du personnage, paraît être l'une des plus anciennes et des meilleures œuvres de Sanches Coelho. On peut rappeler que le peintre portugais avait des parents dans la région de Valence, à Benifayró.

Diego de Caballero, l'un des explorateurs du Pérou, et de son frère Don Alonso, accompagnés, au bas du retable de la *Purification* (1555), par leurs femmes, les deux sœurs Doña Leonor et Doña Mencia de Cabrera, deux matrones, coiffées de la guimpe et du voile de quelque Tiers-Ordre. Luis de Vargas a peint avec franchise et même avec esprit le donateur du tableau de *la Gamba*, Don Juan de Medina, personnage chauve et tout rond, appuyé sur son bâton de chantre.

L'art du portrait fut honoré et pratiqué à Séville même par les théoriciens dont il aurait pu contrarier l'esthétique : Pacheco composa un recueil de 150 portraits des hommes illustres de son temps, dessinés avec une sévérité qui fut d'un exemple plus salutaire que tous les préceptes d'école pour l'élève préféré de Pacheco, le jeune Velázquez. Un ami de Pacheco, Juan de Jauregui, peintre et écrivain, peignit le portrait de Cervantes, dont l'original (ou une copie ancienne, portant les noms du peintre et du modèle, avec la date de 1600), a été récemment retrouvé et donné à l'Académie espagnole de la Langue. Le poète-soldat a la « triste figure » du héros qu'il a créé.



Phot. Anderson.

FIG. 516. — Pierre de Campeneer : La famille des donateurs du retable de la Purification. (Cathédrale de Séville.)

Ce médiocre tableau peut être, pour un psychologue, un inappréciable document. Il lui manque, de même qu'aux dessins de Pacheco, la personnalité d'un artiste ajoutée à la personnalité du modèle, le style qui dégage du détail l'essentiel d'un visage, la pénétration qui semble atteindre une âme dans un regard, la puissance d'évocation qui fait d'un portrait l'image d'un temps et d'une race, pour tout dire en un mot : le génie. La féconde Séville ne l'avait pas enfanté; la Flandre ne l'avait pas donné à l'Espagne : il s'en vint régner sur le rocher de Tolède, après avoir traversé toute la Méditerranée, comme le plus éblouissant et bizarre météore qui ait tracé son sillage dans l'art européen.

Le « Greco ». Ses origines. Son séjour en Italie. —

« *Creta le dió la vida y los pinceles Toledo....* »

« Crète lui donna la vie, Tolède les pinceaux » : ce vers d'un laconisme gongoresque rapproche les deux extrêmes de l'histoire du « *Greco* », à la fin du sonnet tumulaire où Fray Hortensio Paravicino, le trinitaire-poète, a célébré le peintre étrange qui fut son ami. Il est vrai que Dominikos Theotokopoulos était originaire de l'île du roi Minos; mais avant de gagner Tolède, il avait fait son apprentissage de peintre en Italie : c'est là qu'il reçut son surnom de *Greco*, — « le Grec », en italien.

En 1570, l'étranger vient chercher fortune à Rome, où le miniaturiste Giulio Clovio demande pour lui, dans une lettre qui a été retrouvée, un logement au Palais Farnèse. Il arrivait de Venise, qui avait réuni dans les îles de sa lagune des colonies de toutes les îles grecques : « un jeune Candiote, disciple de Titien », écrit Clovio. L'étranger a nommé lui-même ses maîtres, dans une de ses œuvres de jeunesse, que Carl Justi a retrouvées avec tant de sagacité. Au bas d'un petit tableau de la galerie du comte de Yarborough, signé en grec, — *le Christ chassant les vendeurs du Temple*, — quatre bustes d'hommes, qui semblent sortir du cadre, réunissent en un groupe deux morts : Michel-Ange et Raphaël; deux vivants : Titien et Clovio.

On peut négliger ce que le jeune artiste dut au vieux miniaturiste qui fut son protecteur, bien que deux portraits du Greco en miniature, dont l'un est signé, aient passé tout récemment de Madrid en Amérique.

C'est Clovio sans doute qui initia le jeune peintre aux fresques glorieuses du Vatican. Le Greco ne dut pas comprendre Raphaël; il ne se soumit pas aveuglément, comme tant d'autres, à la domination de la grande ombre qui, du fond de la Chapelle Sixtine, étendait son empire jusqu'à Séville. Dans sa vieillesse, il confia à Pacheco, qui lui rendait visite, son opinion sur Michel-Ange : « Grand homme, mais il ne sait pas peindre ».

Le Grec avait vu Rome avec des yeux à jamais troublés par l'ivresse de la couleur vénitienne. Tout en travaillant dans l'ombre auguste de la vieillesse de Titien, il avait regardé de tous côtés hors de l'atelier de son maître : il connut les ciels et les architectures du Véronèse, les coulées ardentes du Tintoret et ses touches en éclair : la petite toile signée de la galerie de Parme, *la Guérison de l'aveugle-né par le Christ*, qui a appartenu aux Farnèse, résume avec une singulière intelligence toute la pompe décorative et toutes les audaces techniques des maîtres de Venise.

Le Greco a Tolède. Italianisme et byzantinisme. — Sept ans après son arrivée à Rome, le Greco est à Tolède. Comment y fut-il appelé?

Les circonstances du voyage qui décida de toute la vie du peintre sont encore inconnues. La première œuvre de l'étranger à Tolède fut le retable de l'église des Cisterciennes de Santo Domingo el Antiguo, un de ces monuments de peinture qui surmontent les autels espagnols; le Greco en dessina l'architecture et les statues, avant de s'attaquer aux toiles. La grande *Assomption* qui occupait le milieu du retable, et qu'il faut aller voir maintenant au Musée de Chicago, porte la date de 1577, en grec. Dans la même année le Greco reçut une commande destinée à la cathédrale : c'est le fameux *Espolio*, connu de tous les pèlerins de Tolède, — le Christ, dont le doux visage rayonne, baigné dans la lumière de ses larmes, devant la masse grouillante des bourreaux. Les tableaux de Santo Domingo, moins connus et d'accès plus difficile, sont des œuvres aussi savantes et aussi fortes. La technique en est toute vénitienne : la préparation d'ocre rouge, qui est un procédé de Titien, est couverte par le pinceau avec une liberté et une autorité dignes du Tintoret. Sur l'un des tableaux des autels latéraux de Santo Domingo, mieux conservés que le grand retable, le dignitaire qui assiste à la *Résurrection* du Sauveur, dans sa chape blanche de Pâques, et qui est le donateur de toutes ces peintures, Don Diego de Castilla, fait une grande tache phosphorescente à fleur de toile. Les premiers tableaux du Greco à Tolède sont plus grands et plus fiers qu'aucune des œuvres de sa jeunesse italienne. Ce n'est pas que l'étranger ait trouvé à apprendre d'aucun des peintres tolédans; mais, loin de l'Italie, il se souvient de maîtres auxquels il avait été quelque peu



Phot. Moreno.

Fig. 517. Le Greco : La Résurrection du Christ.
(Santo Domingo el Antiguo, Tolède.)

infidèle, quand il était leur voisin. La *Trinité douloureuse* du Prado, qui provient du grand retable de Santo Domingo el Antiguo, a la grandeur sculpturale de Michel-Ange. Quand le Greco entasse sur la toile de la *Nativité* les ombres que va déchirer une apparition lumineuse, il redevient le disciple posthume du vieux Titien.

Les dons du peintre s'exaltent plus fortement au souvenir des maîtres de Venise et de Rome qu'en présence de l'homme ou de son œuvre. Cette exaltation est achevée par une concentration. En quittant l'Italie, le Greco a dit adieu à ce que Venise lui avait offert de pompes théâtrales et de voluptés charnelles. Quand il reprend, peu de temps après son arrivée en Espagne, le sujet du *Christ chassant les vendeurs*, il modifie à peine la composition; mais la porteuse de panier, demi-nue et grasse comme une femme du Tintoret dans le tableau romain aux quatre portraits d'artistes (lord Yarborough), a pris sur le tableau de la collection Beruete (aujourd'hui à New-York, collection Frick) la svelte et chaste élégance des Saintes Femmes de l'*Espolio*; l'architecture des colonnades et des fonds n'est plus qu'un souvenir, qui va bientôt disparaître des tableaux du Greco. Le groupe du Christ et des marchands, bouquet d'émaux brillants et froids, n'est plus terni par les glacis dorés qui étaient pour Titien comme le symbole des richesses du soleil. Le carmin n'est plus une pourpre alourdie de paillettes, mais une couleur sans « chaleur », et qui n'a d'affinités, parmi les tons métalliques, qu'avec les gris d'argent. L'harmonie préférée du peintre, et qui éclate dans la *Trinité* du Prado, est le trio du jaune, du bleu et du vert; c'est une transposition



Phot. Moreno.

FIG. 518. — Le Greco : Saint François recevant les stigmates. (Coll. Zuloaga, Paris.)

en aigu d'une harmonie du Corrège, dont le Parmesan et le Baroche avaient prolongé l'écho et que le Greco a peut-être connue en s'arrêtant à Parme, entre Venise et Rome. Bien des souvenirs d'Italie ont dû prendre pour l'artiste une intensité nouvelle, dans un milieu où il ne rencontrait ni un modèle, ni un émule.

Il semble que des souvenirs plus lointains soient remontés des profondeurs de l'enfance du Greco. Dominikos Theotokopoulos demeurait, en Espagne comme en Italie, un Grec. Il eut à parler un jour sa langue maternelle devant le tribunal de l'Inquisition, comme interprète d'un accusé athénien. Le Greco ne connut jamais d'autre langue que le grec pour signer et pour dater ses œuvres de peintre. Né en Crète, il avait retrouvé à Venise des peintres crétois ou grecs, dont nous avons les noms.



Phot Aguacil.

Fig. 519. — Le Greco : Sainte Véronique tenant le voile de la Sainte Face. (Église Sainte-Léocadie, Tolède.)

Parmi les œuvres que l'on peut attribuer à la période vénitienne du Gréco, il en est une au moins, la grande *Présentation au Temple avec des donateurs* (Musée Jacquemart-André), dont la composition même est d'une raideur toute byzantine. Telle œuvre signée par le Greco, peu de temps après son établissement à Tolède, comme le précieux tableautin du peintre Zuloaga, *Saint François recevant les stigmates*, a une ressemblance frappante, pour la vivacité des « lumières » blanches, comme pour l'archaïsme « byzantin » du paysage, avec certaines icones gréco-vénitiennes du XVIe siècle.

Carl Justi avait déjà noté que l'*Espolio*, le grand tableau de la cathédrale de Tolède, était une composition toute byzantine, qui se retrouvait sur des mosaïques de Sicile et des icones grecques : le « Christ patient

devant la croix » (ἑλκόμενος ἐπὶ σταυροῦ). Le Greco a peint pour le retable de Santo Domingo el Antiguo une *Sainte Face*, qu'il a répétée, vers le même



Phot. Anderson

Fig. 520. — Le Greco : La Gloire de Philippe II.
(Musée de l'Escorial.)

temps, sur un voile tenu par une Véronique qui n'est autre que sa maîtresse, Jeronima de las Cuebas : cette Sainte Face est une image byzantine presque pareille à l'icone russe d'Ouchakov. Le byzantinisme du Greco s'est combiné à Tolède avec son italianisme vénitien pour donner à son

art une étrangeté unique. Le « milieu » espagnol allait achever l'originalité préparée par une telle complexité de traditions et d'éducation.

Le Greco et Philippe II. — Lorsque mourut à Tolède le peintre Muet qui avait trouvé à l'Escorial l'enseignement de Titien (v. p. 814), Philippe II fit aussitôt appel au Grec établi à Tolède et qui avait reçu à Venise les leçons directes du maître de Venise : dès le 25 avril 1580, le Greco travaille à un grand tableau destiné à l'un des autels de l'Escorial : l'*Histoire de saint Maurice et de ses compagnons*. Le roi passait d'un imitateur consciencieux à un créateur fougueux. Le *Saint Maurice* du Greco reste l'une des œuvres les plus saisissantes et les plus déconcertantes de la fin de la Renaissance.



Phot Moreno.

Fig. 521. — Le Greco : Vision de Tolède. (Coll. Havemeyer, New-York.)

On cherche la scène du martyre : elle est reléguée au fond du tableau, dans une foule de nus, victimes et bourreaux, peints avec la plus fière élégance. Le haut du tableau est une gloire où des anges se tiennent suspendus dans des raccourcis acrobatiques. Le premier plan a le calme d'une *santa conversazione* : c'est un dernier conseil des officiers de la Légion thébaine, — non pas des modèles d'école, mais des portraits d'Espagnols, de graves *caballeros*, déguisés à la romaine. Sur la terre et dans le ciel la triple harmonie du jaune, du bleu et du vert éclate avec une pureté et une intensité inouïes. Le *Saint Maurice* illumine la salle du petit Musée de l'Escorial où il a été placé et son voisinage fait rentrer dans l'ombre les toiles mêmes de Titien, du Tintoret et de Velázquez.

Un autre Greco a été recueilli dans le même musée : c'est une œuvre contemporaine du *Saint Maurice* et peinte manifestement pour Philippe II. Le roi lui-même y a pris place ; il avait dû donner le programme au peintre. Ce tableau est la *Gloire de Philippe II*, qui devait faire une sorte de

pendant à la *Gloire de Charles-Quint*, peinte par Titien. Ces deux œuvres confessent la foi des deux souverains : elles figurent le même dogme, traduit dans deux âmes différentes. Titien a peint Charles-Quint, après la mort, dans le ciel; le Greco a représenté Philippe II vivant et vêtu de noir, à genoux, parmi les saints, entre le Ciel ouvert et la gueule béante de l'Enfer.

Le roi de l'Escorial avait trouvé son peintre : il pouvait livrer au Greco tout un monument. Les audaces du *Saint Maurice*, beaucoup plus violentes que celles de la *Gloire de Philippe II*, déplurent au « Roi Prudent » : nous le savons par le témoignage formel du P. Sigüenza. Philippe II, après avoir remis en 1584 au prieur du monastère le tableau scandaleux et merveilleux, voulut ignorer le génie qui l'avait effrayé : il abandonna l'Escorial aux talents faciles et médiocres et, dès 1585, commanda un nouveau *Saint Maurice* à Romolo Cincinnati.



Phot. Moreno.

FIG. 522. — Le Greco : Le Couronnement de la Vierge. (Coll. P. Bosch, Madrid.)

PORTRAITS ET VISIONS. — C'est à Tolède que le Greco avait exécuté les commandes de Philippe II : s'il dut aller à Madrid et à l'Escorial, il ne fit qu'y passer. Tolède était devenue, comme l'écrira Fray Paravicino, la patrie du peintre. En septembre 1585, après l'échec des ambitions qu'avaient pu lui donner les commandes royales, le Greco fixa son logement, par un contrat de location, dans l'une des maisons du marquis de Villena, près d'une petite terrasse qui dominait à pic la gorge du Tage. Le 18 mars 1586 il s'engagea à peindre une grande toile pour l'église de Santo Tomé, dont le clocher *mudéjar* s'élevait près de sa maison : cette toile est l'inoubliable *Enterrement du comte d'Orgaz*.

Le Greco avait à rappeler un miracle obscur de l'année 1525 : D. Gonzalo Ruiz de Tolède, seigneur de la *villa* d'Orgaz, fut enterré dans l'église de Santo Tomé, qu'il avait fait rebâtir ; c'était un serviteur

de Dieu, fécond en bonnes œuvres. Le jour de son enterrement, un évêque et un diacre inconnus, qui étaient saint Augustin et saint Étienne, apparurent au milieu de l'assemblée, prirent le corps et le mirent au tombeau. Le Greco a transcrit littéralement le naïf récit, en le transportant dans la Tolède de son temps. Il a assemblé autour du cadavre en armure noire les prêtres qu'il connaissait et la noblesse de Tolède, vêtue de deuil. La ligne des visages qui nous fixent de leurs yeux tristes est à peine rompue par le mouvement d'une tête qui se lève pour regarder le ciel. Au-dessus de l'assemblée recueillie, la gloire céleste éclate avec la splendeur terrible d'un jugement dernier.



Phot. Moreno.

Fig. 523. — Le Greco : Scène de l'Apocalypse.
(Coll. Zuloaga, Paris.)

Le contraste entre les deux étages du tableau a frappé tous les observateurs : en bas une assemblée de portraits de contemporains, en haut, des corps étrangement étirés, des draperies taillées comme dans des rochers de lapis ou d'améthyste, des nuées pareilles à des blocs de cristal. Pourtant ces deux mondes, celui du portrait et celui de la vision, sont inséparables l'un de l'autre, comme ils l'étaient dans la « Gloire de Philippe II », et comme ils le sont au Musée du Louvre, sur la grande toile qui rapproche dans une prière commune les deux frères Covarrubias, l'un vivant, l'autre mort, au pied du Crucifix.

Le Greco a peint le portrait même de Tolède, une fois comme un plan en relief (Musée du Greco, à Tolède), d'autres fois comme une vision, qui reparaît au fond de plusieurs de ses œuvres les plus étranges. La ville, pleine d'histoire et définitivement séparée des frivolités de la Cour, s'était repliée sur elle-même ; dans le creuset de son enceinte wisigothique et moresque achevait de se sublimer la vieille Espagne, chevaleresque et mystique. Cette Espagne, le Greco la comprit plus

profondément qu'aucun Espagnol : peut-être était-il mieux préparé qu'aucun autre, lui, le Crétois, descendant lointain et légitime des Grecs anonymes qui ont peint les portraits égyptiens du Fayoum, à styliser l'image d'une noblesse que le mélange de sang juif et more avait faite à demi orientale.

En même temps que la race, le peintre atteint les âmes. Les hommes qui ont posé devant lui venaient de fermer le livre d'un mystique ou de sortir d'un office : ils « voyaient », ces illuminés, ce que l'artiste a peint audessus de leurs têtes : le monde où les corps, affranchis de la pesanteur, se tordent comme des flammes, dans le brasier de l'amour divin.



Phot. Moreno.

FIG. 524. — Le Greco : Le Cardinal Niño de Guevara, grand inquisiteur (vers 1600).

(Coll. Havemeyer, New-York.)

LA « FOLIE » DU GRECO. — Le Greco survécut plus de vingt-cinq ans à son chef-d'œuvre. Les deux mondes qu'il avait unis dans l'*Enterrement du comte d'Orgaz* se séparent de plus en plus l'un de l'autre. Le visionnaire arrive à perdre tout contact avec la réalité. On peut comprendre qu'un tableau tel que la scène de l'*Apocalypse*, qui appartient au peintre Zuloaga, ait attiré la curiosité des aliénistes, et que l'allongement de figures telles que les *Apôtres* du petit Musée du Greco, à Tolède, ait fourni un sujet de thèse à un oculiste. Pour qu'un artiste devînt le peintre du siècle de sainte Thérèse et de Don Quichotte, peut-être était-il bon qu'il fût un peu fou.

Il paraît certain que le Greco fut bizarre et, selon le sens vulgaire du mot, « original ». Mais ni ses amitiés dans le groupe des érudits et des beaux esprits, ni la richesse de sa bibliothèque, dont l'inventaire a été retrouvé, n'expliquent les déformations de ses personnages. En vérité,

le Greco, lorsqu'il fait du dessin et de la couleur un moyen d'expression indépendant de la règle, de la mesure et de ce que l'on est convenu d'appeler la vérité, ne fait que pousser à l'extrême les principes de liberté qu'il avait trouvés dans les créations de Michel-Ange, de Tintoret et des maîtres de Parme, qui furent les premiers peintres « baroques », et qu'il avait retrouvés à Tolède dans les œuvres audacieuses du sculpteur Berruguete. On peut taxer le Greco de violences ou d'inutile « bravoure », de « cruauté » comme l'a fait Palamino, non de folie : car souvent sa « folie » le quittait, — aussi bien que son prétendu « astigmatisme », — lorsqu'il s'asseyait devant le modèle, pour un portrait; c'est dans sa vieillesse qu'il a peint le cardinal Niño de Guevara, l'inquisiteur rouge, ce tableau si sobre et si « correct » dans sa richesse, et dont Velázquez s'est souvenu en peignant à Rome le pape Innocent X.

Le Greco mourut à Tolède en 1614 et fut enseveli dans l'église de Santo Domingo el Antiguo, près de ses premières œuvres d'Espagne. Il laissait un fils, Jorge Manuel Theotokopoulos, qui copia maladroitement des œuvres de son père, et un élève, Luis Tristan, qui échappa bientôt à l'action redoutable du maître pour se contenter d'un maniérisme académique, selon la discipline de Pacheco. Après Velázquez qui connut les tableaux du Greco et en posséda dans son atelier de Madrid, la renommée du peintre de Tolède resta enfermée dans une ville déchue; le nom même de Theotokopoulos fut oublié : il n'a été remis en lumière que par les romantiques; bientôt après, « réalistes », « impressionnistes », « post-impressionnistes » ont cru reconnaître dans le Grec, disciple des Vénitiens, un ancêtre d'avant-garde. Le Greco a eu les honneurs du Salon d'automne en 1908; il a des imitateurs plus ou moins conscients au Salon des Indépendants, et de nos jours seulement il a des disciples espagnols.

BIBLIOGRAPHIE

En dehors des ouvrages cités au t. IV, 2e partie, p. 990-991, voir pour les généralités : W. Stirling Maxwell. *Annals of the Artists of Spain*, Londres, 1891, (1re éd., 1848). — R. Domenech. Appendice à la traduction espagnole de l'*Apollo*, par S. Reinach.

Sculpture. — E. Plon. *L. Leoni et P. Leoni*, Paris, 1887.

Peinture. — A. L. Mayer. *Die Sevillaner Malerschule*, Leipzig, 1911. — J. de Figueiredo. *Algumas palavras sobre a Evolução da Arte em Portugal*, Lisbonne, 1908 (s. Coelho). — Mme Roblot-Delondre. *Portraits d'Infantes*, Bruxelles, 1913. — C. Justi. *Domenico Theotocopuli aus Creta* (1897-98; réimprimé dans les *Miscellaneen*). — S. Sanpere y Miquel. *El Greco* (revue *Hispania*, 30 janvier 1902). — L. Zotman. Die Kunst von El Greco. *Die Christliche Kunst*, 1906-1907). — M. B. Cossio. *El Greco*, Madrid, 1908; 2 vol. (demeure l'ouvrage capital). — F. de B. de San Roman y Fernandez. *El Greco en Toledo*, Madrid, 1910 (documents). — M. Barrès, *Greco ou le secret de Tolède* (avec une notice par P. Lafond). Paris, 1910. — A. L. Mayer. *El Greco*, Munich, 1911. — E. Bertaux. Notes sur le Greco. *Revue de l'art ancien et moderne*, juin 1911, déc. 1912 et janvier 1913. — J. Meier-Graefe, Greco peintre baroque. *L'Art décoratif*, oct. 1912, trad. de la revue *Kunst und Künstler*. — A. Jorge. *El Greco*, Coïmbre, 1913 (en portugais; essai médical). — G. Beritens, *Abberraciones del Greco, cientificamente consideradas*, Madrid, 1913.

CHAPITRE XVIII

LA PEINTURE DANS LES PAYS-BAS À LA FIN DU XVIE SIÈCLE[1]

I. LES ITALIANISANTS

La seconde moitié du xvie siècle poursuit, aux Pays-Bas, le travail de la première. La crise se précipite. La transformation qui va faire succéder aux maîtres du Moyen Age ceux de l'âge classique, se déroule et s'achève. Le fait qui domine tout, c'est l'extraordinaire attrait qu'exerce l'Italie. La Réforme n'y fait rien : Rome conserve toujours le secret de la beauté. Tous y courent, tous dépouillent l' « ancienne manière néerlandaise ». Le premier effet du contact avec l'art italien est de désorganiser la palette flamande. En même temps, les formats grandissent, les personnages aussi. Les fonds, le paysage, diminuent d'importance. Une étude, jusqu'alors presque absente de l'école flamande, celle du nu, passe au premier rang des préoccupations des peintres. Chacun refait à sa manière le *Jugement dernier* ou les banquets de la Farnésine : mal et péniblement, d'ailleurs. Mais justement ce qu'il leur en coûte, à ces honnêtes Flamands, est ce qui fait à leurs yeux le mérite de leur ouvrage et ce qui en constitue le caractère d' « art ».

Telle est bien, en effet, la notion toute nouvelle qui se fait jour à travers ces œuvres sans génie. Elles sont loin d'être belles, mais elles sont faites expressément en vue de la beauté. Elles relèvent exclusivement d'un programme esthétique. Tout est subordonné à des questions de dessin, de modelé ou de composition, à des problèmes spéciaux de forme et de mouvement. L'ancien art flamand est un art généralement

1. Par M. Louis Gillet.

immobile ; il ne sait parfaitement représenter que ce qui pose : l'art des romanistes gesticule et remue à l'excès, il accumule les figures, les groupes, les raccourcis; les tableaux s'encombrent et s'obstruent. Le dessin, qui est en train de perdre ses éminentes qualités de rigueur et de précision, les échange contre une manière plus ondoyante et moins « gothique ». Il n'est pas jusqu'à la couleur qui, après un moment de mue, ne doive reparaître plus sonore, plus expressive que jamais. Toutes ces métamorphoses de la forme et du ton ne sont que le travail préliminaire, les conditions indispensables d'une nouvelle façon de concevoir, d'exprimer la vie.



Phot. Lévy fils et Cie.

Fig. 525. — Frans Floris : La Chute des Anges.
(Musée d'Anvers.)

Au reste, ce travail se poursuit indifféremment dans toute l'étendue des Pays-Bas. Il n'y a pas encore de Flandre ni de Hollande, il n'y a que des groupes d'artistes néerlandais. Tout au plus distingue-t-on deux centres principaux, l'un à Anvers, l'autre à Haarlem. Le « genre » et le paysage, qui achèvent de se constituer à côté de « l'histoire », ne présentent pas non plus de vraies nuances locales. Seul, le portrait, dans une de ses acceptions nouvelles, semble nous offrir, au xvie siècle, quelque chose qu'on puisse appeler spécifiquement « hollandais ».

École d'Anvers. Frans Floris. — Vers le milieu du xvie siècle, Bruges et Gand tombent en décadence. La vie se transporte sur l'Escaut. Anvers devient pour un siècle le foyer de la Flandre. C'est là, dans un

milieu nouveau, très national, très ouvert néanmoins aux souffles du dehors et à l'air de la mer, que va se dérouler l'avenir magnifique de la peinture flamande.

... « Mais parlons ores des maîtres qui sont en vie, et premièrement mettons en jeu François Floris, peintre si excellent... qu'il n'a peut-être aucun deçà les monts qui le seconde :... à cettuy est donné l'honneur, qu'il a porté d'Italie l'industrie et maîtrise de bien effigier les muscles, et merveilleusement représenter les peaux et cuirs de l'homme au naturel... »

Ce Frans de Vriendt, dit Frans Floris (1516-1570), dont parle Guichardin avec tant de chaleur, était un Anversois, élève de Lambert Lombart, et qui reçut de lui la passion romaine. Il avait vingt-cinq ans lorsqu'il vit découvrir, à Rome, le *Jugement dernier*. Dès lors, il n'aperçoit plus le monde qu'à travers ce formidable enchevêtrement humain. Le « nu », tel que l'avait promulgué le terrible chef-d'œuvre, lui paraît désormais la matière essentielle, l'indispensable raison du beau. Il revint tout fumant de ces idées à Anvers. Sa *Chute des Anges*, qu'il peignit en 1554, pour la chapelle des maîtres d'armes, à Notre-Dame, est le manifeste du nouvel art. Jamais on n'avait vu en Flandre une telle débauche d'anatomie. L'auteur fut sur-le-champ nommé « l'Incomparable ». Mais le Flamand s'opiniâtre sous l'italianisant. Nous voyons s'accoupler chez lui les idées de la Renaissance et celles du génie barbare ; le côté d'imagination grotesque et fantastique, le cauchemar de Jérôme Bosch, surmonte bizarrement les corps de Michel-Ange. Des têtes de chiens, de chats, d'oiseaux, des chanfreins de cheval à crinière de reptiles, terminent les nudités savantes, jappent, miaulent, hennissent, glapissent....



Phot. Bruckmann

FIG. 526. — Frans Floris : L'Homme au faucon.
(Musée de Brunswick.)

Les autres œuvres de l' « Incomparable » ne valent pas sa *Chute des Anges*. Son *Jugement dernier* de Bruxelles (1570) est cartonneux, grisâtre. L'homme avait cependant des qualités de terroir qui le rendaient populaire. C'était un bon vivant, une figure haute en couleurs. Son atelier fut le séminaire de la peinture flamande. L'école sortit de là profondément modifiée. C'était quelqu'un, que ce Floris. En présence du modèle, c'était

un peintre magnifique. Son *Homme au faucon* de Brunswick (1558) est une page splendide, un chef-d'œuvre écarlate qui ferait honneur aux plus grands. Les théories ne pouvaient pas égarer tout à fait un homme qui avait un tel sentiment de la vie.

La deuxième génération. Martin de Vos, Ambroise Francken. — Dans la suite innombrable des élèves de Floris (plus de 120, dit-on), le premier personnage est certainement Martin de Vos (1532-1603), le « grand Martin de Vos », comme l'appelle Lomazzo, et qui, dit Van Mander, égala presque l' « autre Martin », c'est-à-dire Martin Heemskerk. Il avait séjourné dix ans en Italie. Après le retour des Espagnols, il fut le plus occupé des peintres du pays. Entrepreneur des pompes officielles, c'est lui qui organisa l' « Entrée » de l'archiduc Ernest et du duc d'Alençon. Mais son meilleur titre à nos yeux est d'avoir sauvé des vandales le chef-d'œuvre de Quentin Metzys : ce « romanisant » savait encore comprendre les vieux maîtres de chez lui.



Phot. Lévy fils et Cie

Fig. 527. — Martin de Vos : La famille Anselmo.
(Musée de Bruxelles.)

De Vos nous apparaît comme une personnalité trouble, un chercheur, en qui se combattent des tendances contraires. Ses tableaux, ses énormes triptyques, son *Triomphe du Christ* (1590), peut-être son plus vaste effort, sont des compositions ampoulées et confuses, où l'art flamand s'essaie assez péniblement au grand style oratoire. On distingue çà et là dans cet encombrement quelques têtes charmantes. Martin de Vos n'a vraiment fait de bon que quelques portraits, à mi-corps, de ménages bourgeois, tels que la *Famille Hoffmann* (Amsterdam, 1570), ou la grave et robuste *Famille Anselmo*, à Bruxelles, son chef-d'œuvre (1577).

Mais les œuvres tourmentées et mal venues du peintre d' « histoire » ont un vif intérêt, qui leur vient de la couleur. Cette couleur est désordonnée, criarde, mais elle existe, et c'était un progrès sur la pratique sèche et incolore de Floris. De Vos est déjà moins linéaire, moins florentin ou moins romain. Il avait travaillé à Venise sous Tintoret. Il lui emprunte deux ou trois tons, ses jaunes et ses verts, et surtout sa manière de les analyser, de les renforcer dans les ombres, de les blan-

chir à chaque saillie, et de donner à toute la toile, par ces irisations et ces facettes multiples, une vibration nouvelle. Il va sans dire que cet excès de chatoiements et de diaprures respire une certaine dépravation du goût : Martin de Vos peut prendre à Venise tous les instruments de son



Phot. Hermans.

Fig. 528. — Ambroise Francken : Le Martyre des saints Crépin et Crépinien.
(Musée d'Anvers.)

orchestre, il est bien incapable de lui ravir sa musique. Mais il a ranimé la couleur dans les Flandres. Il lui a injecté une profusion de tons rares, de roses, de mauves, de lilas, où les maîtres qui viendront n'auront plus qu'à choisir.

C'est de l'atelier de Floris que sortent encore les trois Francken, Jérôme, Frans et Ambroise, dont le second est le père d'une deuxième

génération de peintres du même nom, qui furent cette fois les contemporains de Rubens.

François Francken le Vieux (1548-1616) n'est plus guère pour nous que l'auteur d'un seul tableau, médiocre mais curieux, ce *Jésus au milieu des docteurs* de la cathédrale d'Anvers (1586), où les Pharisiens et les Scribes sont représentés ingénieusement par des portraits de réformateurs.

Le cadet de François, Ambroise (1544-1618), est un autre homme que son frère. Toute son œuvre connue, une vingtaine de morceaux, figure aujourd'hui au musée et dans les églises d'Anvers. Il n'est pas assuré qu'il ait fait le voyage d'Italie; il l'a remplacé à moins de frais par celui de Fontainebleau. Ce n'est pas un bien grand artiste : mais c'était mieux encore, une grande force artistique. Pour se faire entendre d'un public de confréries, d'artisans, il a le genre d'éloquence, le style et les accents roturiers qui conviennent. Il n'a pas son pareil pour leur raconter ce qu'ils préfèrent, les drames et les miracles de la *Légende dorée*. Son œuvre principale, le *Martyre des saints Crépin et Crépinien*, éclate brusquement au milieu du musée d'Anvers par un subit accent de verve populaire. Ce joli « Mystère », cette farce de cordonniers est rendue par une pantomime excessive, caricaturale, mais d'une clarté lumineuse. La peinture est malheureusement huileuse et sent le rance. Mais, avec ses défauts et sa manière un peu foraine, il y a déjà plus que des promesses dans cette œuvre imprévue et si indépendante : nous touchons, en tout cas, à l'heure qui précède immédiatement l'aurore. Les maîtres dont je vais parler sont les maîtres de Rubens.

Les maitres de Rubens : Otto Veenius, Adam Van Noort. — Otto Van Veen, ou Veenius, pour donner à son nom la forme latine qu'il adopta de préférence, était de Leyde, où il naît en 1556. Élève de Floris et de l'Italie, ami de Lampsonius, peintre des archiducs, organisateur de leurs « Triomphes », architecte, directeur de la Monnaie de Bruxelles, cet homme de vastes aptitudes est le type d'un esprit en qui tout est culture, excellence morale, politesse parfaite. Les dons premiers, si l'on en juge par son tableau du Louvre (1584), paraissent en lui assez médiocres. Cinq ans plus tard (1589), Veenius signait le *Mariage mystique de sainte Catherine*, du musée de Bruxelles, et c'est presque un chef-d'œuvre. Le souvenir de Corrège est ici évident, mais Veenius est le premier qui ait découvert Corrège, et amolli le contour romain de tendresse parmesane. Les types féminins, la Vierge, la petite sainte à genoux, sont charmants. La fine nuque penchée de la jeune fille est adorable. Tout respire déjà une harmonie nouvelle, une sensibilité discrète et apaisée, une souplesse, une grâce inconnues.

Les tableaux de l'ancienne chapelle des merciers, au musée d'An-

vers, ont à peu près les mêmes mérites, les mêmes qualités correctes et distinguées. C'est la première fois, depuis Memling et Metzys, que l'école retrouve une lueur d'expression morale. L'atmosphère, surtout, semble préoccuper l'artiste, et ce soupçon de clair-obscur paraît être l'acquisition la plus formelle que la peinture flamande doive aux leçons de Veenius. Tout un pittoresque inédit, des raffinements de langage, les ressources les plus favorables à l'expression du sentiment, viennent s'ajouter de ce fait à la grammaire des peintres; on entrevoit peut-être ce que le jeune Rubens doit à l'homme accompli, qui fut le second de ses maîtres.



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 529. — Otto Veenius : Mariage mystique de sainte Catherine.

(Musée de Bruxelles.)

Adam Van Noort (ou Van Oort), qui fut le premier, passe pour être en tout la contre-partie de Veenius. A en croire sa légende, c'était un Flamand flamboyant, rude, mal léché, bourru, auprès de qui personne ne parvenait à durer. Rien de tout cela n'est impossible, mais encore rien n'est-il prouvé. Van Noort a dirigé un atelier célèbre; Jordaens a épousé la fille de la maison. Et la splendide eau-forte de Van Dyck, qui suffirait à immortaliser Van Noort, ne donne que l'impression d'une belle humeur éclatante, d'une rondeur joviale, puissante et « bon enfant ».

Né en 1562, par conséquent un peu plus jeune que Veenius, moins homme du monde que lui, plus « peuple » ou plus bourgeois, il n'en avait pas moins vu l'Italie comme les autres, était membre de la fameuse Académie « la Violette » et eut, comme doyen de la guilde de Saint-Luc, un décanat très agité. Ses œuvres, devenues très rares, et dont aucune n'est datée, soulèvent de petits problèmes fort délicats. Si la *Pietà* de Valenciennes est encore d'un « primitif », le *Denier de saint Pierre* de l'église Saint-Jacques, à Anvers, a pu passer pour un Jordaens. Peut-

être, comme il arrive plus souvent qu'on ne croit, Van Noort, en vieillissant, a-t-il subi l'influence de ses propres élèves; on le prend pour une lumière, et il n'est qu'un reflet. Le beau tableau de Lille, au contraire, *le Christ dans la maison de Marthe*, présente l'auteur dans son vrai jour. C'est un tableau de cinq figures, de taches puissantes, de types vulgaires, de peinture rugueuse. Le ton, principalement un grand vermillon pur, à côté d'un beau blanc grisâtre, est employé sans réticences, avec une franchise audacieuse et un instinct de coloriste qu'on ne connaissait plus depuis longtemps dans l'école. Le décor est celui d'un intérieur de la



Phot. Giraudon

Fig. 530. — A. Van Noort : Le Christ dans la maison de Marthe.
(Musée de Lille.)

Renaissance; les personnages sont des modèles : voici Marie, endimanchée, en belle robe de damas blanc à ramages d'or; et cette luronne rousse en tablier de servante, qui entr'ouvre la porte, c'est la fille du maître, la belle Catherine Jordaens. Par l'unité du travail et la sonorité du ton, par le traitement familier d'une scène d'histoire, cette belle œuvre est déjà une œuvre de la Flandre classique; elle annonce de Rubens tout ce qui sent en lui sa race, — moins le génie.

Veenius devait mourir en 1629, Van Noort en 1641. Tous deux survivaient à leur tâche. En 1609, Rubens revenant d'Italie ouvrait par un double chef-d'œuvre sa carrière triomphale.

École de Haarlem. Cornelis, Goltzius, Blœmaert. — Au Nord de la Meuse, le spectacle est à peu près le même. Une seule différence, et elle a une cause religieuse. Le Nord est calviniste, et l'on sait que la

Réforme fait la guerre aux images. A défaut de l'Église ou de princes éclairés, il ne reste donc plus que des particuliers pour s'intéresser au grand art. De là un art de serre chaude, plus artificiel encore qu'il n'est en Flandre, n'ayant plus pour appui un public populaire, et ayant en revanche tous les défauts d'un art de cabinet ou de musée.

Le prince de cet art singulier est le fameux Cornelis Cornelisz, de Haarlem (1562-1638). Chose curieuse! Ce romaniste, cet « ultra », n'avait même pas vu l'Italie : c'est dans le pays même, à Anvers, puis à Rouen, qu'il put s'intoxiquer des formules classiques. Il avait peu de talent : son *Banquet d'arquebusiers* de Haarlem, daté de 1583, est un des morceaux les plus faibles d'une série nationale dont nous aurons à reparler. Toutefois, ce début ne laissait guère prévoir la suite, cet étonnant *Massacre des Innocents*, tant admiré de Van Mander, et qui demeure l'abrégé des pires pratiques académiques (1590).



FIG. 551. — H. Goltzius : Adonis mourant. (Musée d'Amsterdam.)

Quoique un peu plus âgé que Cornelis, Goltzius (1558-1616) débuta plus tard et ne doit être nommé qu'après lui. On connaît l'histoire de ce graveur, à qui le voyage d'Italie rendit la santé, la vie morale. Ses premiers tableaux, le *Déluge* d'Oldenburg (1590) et l'*Age d'Or* d'Arras (1598) sont encore conçus à la manière de Cornelis. C'est ensuite seulement, passé la quarantaine, que l'artiste dégagea sa manière personnelle, et l'*Adonis mourant* d'Amsterdam (1603) en est le type. Au fait, cet *Adonis* n'est guère qu'une étude de cadavre en raccourci, exactement de même sens, sinon de même prix, que le fameux *Christ mort* de Mantegna à Milan. Il s'agit de résoudre un problème de forme particulièrement difficile, de dessiner surtout et de bien définir. L'œuvre est désagréable, mais singulièrement substantielle et précise. On sent le sérieux, la sécheresse, la grimace de l'effort. Ce pénible exercice a une immense valeur d'école, et la portée d'une leçon catégorique. Il y a là, comme dans le *Mercure*, la *Minerve* de La Haye (1611), dans l'*Hercule et Cacus* (1613), une horreur de l'à peu près, une austérité imposantes. Et Goltzius était sur le point d'acquérir la couleur, une précieuse couleur émaillée, qui est charmante à voir dans son dernier tableau, l'*Argus* de Rotterdam (1615). C'est alors

que la mort l'enleva, trop jeune pour sa gloire, et ne laissant après lui que des morceaux et des exemples.

A Utrecht, autre centre également remarquable, Joachim Witewaal (1566-1638), qui en est le maître principal, est mal représenté au musée par ses deux grandes toiles à la manière de Cornelis. Son invention particulière est au contraire d'avoir créé pour les sujets mythologiques un tableau de petit format, qui fera fortune dans le cercle de Jean Pynas et de Lastman. Dans son *Parnasse* de Dresde (1596), son *Festin des dieux* de Brunswick (1602), son *Mars et Vénus* de La Haye (1604), il a adapté habilement la « matière romaine » à un cadre nouveau, le seul supportable en Hollande, celui du tableau de genre et du morceau d'anthologie.

Abraham Blœmaert, de Gorcum (1564-1651), s'est formé à Paris et fixé à Utrecht. Comme il est mort très vieux, à 87 ans, on le prend pour un peintre de la période classique ; il est, en réalité, le dernier survivant de la génération antérieure. Toutes ses œuvres importantes, la *Niobé* de Copenhague (1591), le *Lazare* de Munich (1607), appartiennent à cette époque. C'est un talent varié, très souple et très robuste, aussi à l'aise dans le portrait que dans le « genre » ou l'histoire, avec des côtés de réaliste vraiment intéressants. Son tableau de 1612, au Louvre, un morceau à la Caravage, est une grande toile un peu fuligineuse qui, rien que par sa date, mériterait l'attention. L'italianisme y sort de la convention académique, et le clair-obscur ajoute à la force des types un nouvel effet de vérité. C'est un art qui devait recevoir dans la suite d'immenses perfectionnements ; mais il faut savoir gré au maître qui acclimata en Hollande ce qui allait être l'élément de la peinture nationale et l'atmosphère de son génie.

II. LES GENRES NATIONAUX

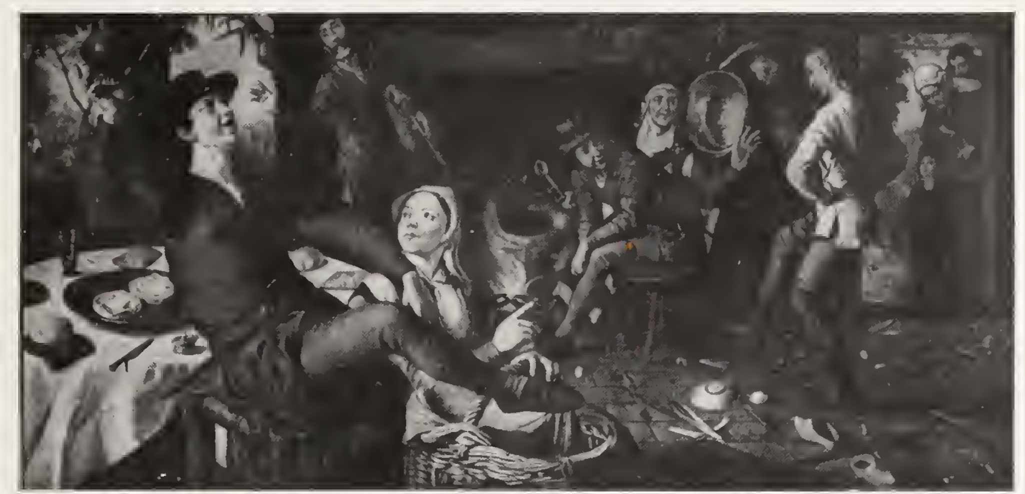
1. LE « GENRE » ET LA PEINTURE DE MŒURS

L'école, toutefois, ne s'italianise pas tout entière. Tandis que la peinture d'« histoire » et le grand art se voient envahir et se transforment par les influences étrangères, le génie indigène se sauve dans des genres plus abrités, plus humbles ; c'est un second courant qui double le premier, le limite, et absorbe le meilleur de l'esprit national.

Pieter Aertsen, dit Lange Pier (Amsterdam, 1507 ou 1508 ; † 1575). — Au premier rang des maîtres qui suivent la tradition de Metzys et de

Hemessen, il faut nommer Pieter Aertsen, le père d'une famille d'artistes qui dure quatre générations et compte quatorze peintres. C'était le fils d'un marchand de bas d'Amsterdam. Visita-t-il l'Italie? C'est probable, puisque Vasari parle de lui. En 1542, il obtient droit de bourgeoisie à Anvers et s'y marie. Il retourne à Amsterdam en 1557 et y meurt en 1575, inconsolable, dit Van Mander, de la destruction de ses œuvres par les iconoclastes.

L'artiste, en effet, soit ambition, soit nécessité, fut un fécond peintre d'église. Mais la partie neuve de son œuvre est celle où il détache, pour les traiter à part, les figures populaires qu'il aimait à placer dans ses tableaux d'autel. Son premier tableau conservé, la *Marchande de légumes*



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 552. — Pieter Aertsen : La Danse des œufs.
(Musée d'Amsterdam.)

de Lille (1545), est à cet égard remarquable. Depuis les bergers de Van der Gœs, on n'avait pas revu en Flandre un pareil réalisme. La physionomie est vulgaire, mais d'un accent presque sauvage. L'auteur de ce dur morceau prépare, à son insu, la voie aux merveilles de Hals, la *Bohémienne* du Louvre ou la *Hille Bobbe* de Berlin.

L'œuvre la plus célèbre de Pieter, la *Danse des œufs* d'Amsterdam (1557), a l'importance d'une date : c'est le premier exemple d'une scène de mœurs traitée dans ce format, et où la vie réelle devient l'objet suffisant et la matière de l'art. Cette tentative paraît être restée isolée. L'artiste, la plupart du temps, est obligé (c'était l'usage) de déguiser ses recherches sous un titre biblique. Son *Christ dans la maison de Lazare*, au musée de Bruxelles (1559), est le meilleur exemple de cette classe d'ouvrages. Les études sont bien supérieures au tableau. Celles que le peintre a faites pour la figure de Marthe, les deux inoubliables *Cuisinières* de Bruxelles (1559), sont d'un grand caractère. La *Cuisinière debout*, la plus belle des deux, est d'une conviction, d'une gravité émouvantes.

C'était un homme timide et probe, un peu gauche, voûté sous cette taille trop haute qui n'en finissait pas, et qui lui a valu son sobriquet de « Lange Pier » ; scrupuleux, mécontent, gêné dans son art comme dans sa vie ; peintre très original, qui n'a pu que deux ou trois fois montrer son originalité ; un réaliste, qui découvrait la poésie du monde réel, un inventeur qui, le premier, nous montrait au foyer, dans la vie familière, des trésors de sérieux et comme d'humble grandeur.

Phot. Lévy fils et Cie.
Fig. 555. — Joachim Buekelaer : Les Pourvoyeurs. (Musée de Lille.)

Joachim Buekelaer ou Beukelaer (Anvers, 1530? † 1575). — Joachim Buekelaer, neveu de Pieter, par la femme de celui-ci, Catherine Buekelaer, est encore son meilleur élève et sa doublure.

On a de lui une trentaine de tableaux, dont Naples et Stockholm se partagent la moitié. L'auteur y adopte une formule à peu près invariable ; derrière un premier plan encombré de victuailles, que président de grandes figures de bouchers ou de maraîchères, on voit dans le lointain des personnages microscopiques représentant *Jésus chez Lazare* ou même l'*Ecce homo*. Il est clair que l'Évangile n'est plus ici qu'une étiquette, et que l'essentiel est la nature-morte.

Buekelaer manque de goût. Il en « remet » toujours. Il réussissait mal. C'est pourtant un peintre d'importance. En isolant la nature morte, en préludant au genre des Snyders et des Fyt, il appelait l'attention sur les accessoires, le côté matériel de la vie. Et puis, au point de vue technique, il enseignait aux peintres le prix de l'exécution. Et enfin, un tableau comme les *Pourvoyeurs* de Lille est d'un homme qui déjà n'a plus rien à apprendre, et qui sait composer avec quelques éléments naturels, — une casaque de laine rouge et le pelage d'un chevreuil, — un étonnant chef-d'œuvre d'harmonie somptueuse.

Pierre Brueghel, dit le Vieux ou le « Drôle » (Brueghel, près Bréda, vers 1528; † Bruxelles, 1564). — Mais les maîtres de ce premier groupe pâlissent devant le groupe suivant, où se continue cette fois la tradition de Jérôme Bosch. C'était un genre mieux adapté aux conditions locales, et surtout il s'y rencontra un homme de génie.

Ce maître, Pierre Bruegel ou Brueghel, comme il signait habituellement, est l'ancêtre d'une dynastie; l'histoire d'une branche de l'art pendant un siècle est celle de sa famille. Ses origines sont assez obscures.



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 534. — Pierre Brueghel le Vieux : Les Jeux d'Enfants.
(Musée de Vienne.)

Son nom est celui d'un village, voisin de Bréda, en Hollande, ou de Brée, dans la Campine limbourgeoise. Rien ne prouve d'ailleurs que l'artiste fût un rural. Élève de Pierre Coeck, d'Alost, cet aventureux « reporter » qui fut jusqu'à Constantinople en quête de pittoresque, on le trouve, en 1551, embauché dans la boutique de Jérôme Cock, aux *Quatre-Vents*, et reçu la même année à la guilde d'Anvers. Puis il fait, comme un autre, son tour en Italie, en passant par la France, le Tyrol, Venise, Messine. Il était de retour en 1553, puisque son estampe des *Patineurs à la porte d'Anvers* porte la date de cette année.

Mais c'était un indépendant, un franc autodidacte, fort peu intéressé par l'art (au moins par l'art des autres), beaucoup plus par la vie. En Italie, il n'a guère vu que le paysage. « On eût dit, écrit Van Mander,

qu'il avait avalé montagnes et glaciers, afin de les rejeter au retour sur le papier. » De là ces beaux dessins que nous avons au Louvre, et que Mariette égale à ceux du maître de Cadore. Il rhabillait aussi, pour le compte de Cock, des dessins de Jérôme Bosch, dont cinquante ans n'avaient pas épuisé le succès, et dut à ces pastiches le surnom de Brueghel le Drôle et celui d'un « nouveau Bosch ».

Il y avait pourtant en lui une force immense, qui perce de jour en jour sous les imitations. C'était d'abord un don prodigieux de vie, une mémoire d'observateur dont à peine trouverait-on l'égale dans la peinture. Comme dit Van Mander, il « avale » et il « rend ». Ce naturalisme profond distingue déjà Brueghel du romantisme de Jérôme Bosch : il n'en diffère pas moins par la qualité de son humour. Il n'a que peu de goût pour les diableries, les sabbats, pour ces rêves bizarres où le Moyen Age s'accouple en grimaçant à l'Age Moderne. Il a son fantastique à lui, qui sort, non du caprice, mais d'une sensation directe et visionnaire de la vie.

Ce double sentiment, cette étrange puissance réaliste et hallucinée, se dessinent déjà dans les estampes du maître; le peintre se dégage du graveur. En attendant, ce long stage dans la boutique des *Quatre-Vents* n'aura pas été inutile. L'artiste y prend conscience des besoins du public. Il se mêle franchement aux idées de son temps. Il s'amuse aux spectacles des « chambres de rhétorique », à ce théâtre de soties, de farces, de « revues », où passent à mesure les événements du jour. Mais à la comédie des planches, il préfère déjà la comédie humaine. Avec l'inséparable Franckert, l'amateur et le marchand d'Anvers, il se plaît à courir, sous des habits de paysan, les foires, les kermesses, les noces de campagne. Ainsi s'accumulait en lui la matière de son œuvre; et il va « rendre » maintenant, en dix ans, ce qu'il avait englouti dans les années précédentes.

Son premier tableau conservé est la série des douze *Proverbes* de la collection Van den Bergh, à Anvers (1558). L'auteur se ressent encore de l'influence de Jérôme Bosch. En 1562, la *Chute des Anges*, de Bruxelles, passerait, sans la signature, pour un tableau de Bosch lui-même. Deux tableaux antérieurs, de 1559 et de 1560, le *Duel de Mardi-Gras et de Carême-Prenant* et les admirables *Jeux d'enfants*, l'un et l'autre au musée de Vienne (le seul musée du monde pour connaître Brueghel), manifestent en revanche une personnalité de premier ordre. Ce sont des collections de faits, un déballage d'instantanés peut-être un peu décousus, mais d'un mouvement forcené, d'une trépidation, d'une frénésie de vie.... C'est alors que l'artiste, conscient de sa force, se décide à secouer ses chaînes. Il achève de rompre avec l'atelier de Cock; il liquide une vieille liaison qui lui restait de son passé, se marie, et s'installe à Bruxelles avec sa femme et sa belle-mère (1563).

Cette période de sérénité, de bonheur domestique est marquée, chose curieuse! par des œuvres d'un caractère étrangement pessimiste. L'œuvre type de cette époque est le fameux *Tondo* de Naples, le sombre *Misanthrope* (1565) :

« *Om dat de werelt is fol ongetren*
Darr om gha ik in den ru. »

« A cause des perfidies du monde, voilà pourquoi je suis en deuil.... » Sans doute, gardons-nous de prendre l'artiste pour un « penseur ». Nul ne sait ce qu'il a mis dans son art de lui-même. Et pourtant!... Ni le tumultueux *Triomphe de la mort* du Prado, ni l'affreuse Furie, la sorcière *Dulle Griet*, de la collection Van den Bergh (1565), ne sont des conceptions tranquilles et de sang-froid. On y sent l'obsession du mal, quelque chose d' « apocalyptique ». Et, si loin que l'artiste regarde dans le passé, c'est partout le même spectacle de drames et de folies. C'est la *Tour de Babel* et la *Bataille des Philistins* (Vienne, 1563), prodigieuses visions épiques en miniature.... C'est le tragique *Portement de croix* (Vienne, 1565), traité en fait divers, avec sa populace pour qui la mort d'un homme est toujours une fête; — c'est le *Dénombrement de Bethléem* (Bruxelles, 1566) et son « pendant » viennois, le *Massacre des Innocents*, deux œuvres d'un prix unique, avec leurs admirables paysages d'hiver, leurs décors de villages flamands aux toits coiffés de neige, — et on ne sait quel accent de rage concentrée, qui fait deviner ici quelque chose comme les pages lacérées, les lambeaux d'un journal des « misères de la guerre ».



Phot. Alinari.
FIG. 535. Pierre Brueghel le Vieux : Le Misanthrope.
(Musée de Naples.)

A partir de ce moment, le calme paraît renaître. Lassitude ou prudence, l'artiste supprime toute allusion aux choses contemporaines. Il ne peint plus la vie que dans ses traits éternels. Les trois paysages de

Vienne, auxquels se joint celui de la collection Lobkowitz, comptent parmi les plus beaux qu'il y ait dans aucune école. Ce sont sans doute les restes d'une série des « Mois », et depuis les Limbourg, rien n'égale en ce genre l'importance de ces chefs-d'œuvre.

Ce sont des paysages de formes composites, où l'artiste associe des fragments empruntés à diverses natures. Brueghel a dégagé une émotion profonde de ces vastes symphonies de choses. L'immense scène de fond,



Phot. Bruckmann

Fig. 556. — Pierre Brueghel le Vieux : Paysage d'hiver. Février. Les Chasseurs dans la neige. (Musée Impérial de Vienne.)

le développement des lointains ajoutent une majesté aux épisodes des premiers plans, aux petits tableaux rustiques des occupations de chaque saison : les « gestes » des paysans, la fenaison, la greffe, la rentrée des troupeaux, participent au rythme de la vie universelle. L'impression générale est triste. Une mélancolie résignée s'exprime dans les ciels sourds, la lumière soucieuse, les nuages, les brumes. Nulle fadeur pastorale, aucune convention d'idylle. On s'explique le goût de Millet pour ce sérieux ancêtre. La *Journée sombre*, les *Chasseurs dans la neige* sont sublimes. Ce petit groupe de chiens, de chasseurs harassés, se détachant en silhouettes sombres sur le blanc terne du paysage ; l'immense horizon pâle sous l'immense ciel gris ; ces deux grandes valeurs atones, se déployant sans accident jusqu'à perte de vue, remplissant tout

l'espace, — c'est toute la torpeur de l'hiver, le vide, l'inertie, le silence devenus visibles.

Des motifs comme celui des chasseurs tendaient, par leur importance même, à se séparer de l'ensemble et à se détacher. Dans son évolution suprême, Brueghel en arrive en effet à concevoir la formule du petit tableau « hollandais ». Il réduit le nombre de ses personnages, simplifie les décors, élimine les derniers vestiges romantiques, se borne de plus en plus à la réalité. Dans le *Berger fuyant le loup*, de la collection Johnson, le *Dénicheur*, de Vienne, la *Pie sur le gibet*, de Darmstadt (1568), — son chef-d'œuvre, disait-il, — il abjure tout vain pittoresque, toute recherche



Phot. Alinari

Fig. 537. — Pierre Brueghel le Vieux : La Parabole des Aveugles.
(Musée de Naples.)

étrangère à l'imitation de la vie. L'esprit, le goût plus mûrs corrigent les premières turbulences. L'émail est plus précieux, le ton plus délicat, l'enveloppe plus fine. De la somme de ses expériences, l'artiste a dégagé la notion d'un « art ».

Ce sont ses œuvres les plus calmes, les plus sages et les plus fleuries, celles où directement il annonce Téniers. Mais ces pages charmantes contiennent-elles son dernier mot? Van Mander nous apprend que, sur son lit de mort, il fit détruire un tas d'esquisses compromettantes. Mais peut-être qu'une œuvre par bonheur conservée, la *Parabole des Aveugles* du musée de Naples (1568), jette quelque lueur sur ces œuvres perdues.

C'est la parabole de l'Évangile, un sujet familier au théâtre des Chambres de rhétorique; Bosch l'avait traité plus d'une fois. Brueghel revient hardiment à ce thème classique et puise une nouvelle force dans la tradition. La peinture est de toute beauté. Le paysage, d'abord, peut-être le premier où la campagne flamande fasse à elle seule les frais d'un

si vaste décor; et puis, sur ce fond paisible, c'est le défilé des ridicules et lamentables personnages. Comiques et pitoyables, avec leurs gros yeux blancs et leurs visages stupides, ils vont, branlants et trébuchants, d'une allure mécanique; déjà le chef de file a culbuté dans la rivière, le suivant, inquiet, chancelle, roule à son tour; mais la queue suit le mouvement et, sans se douter de rien, avance vers le gouffre. Les têtes sont merveilleuses. Chaque physionomie est un type. Les formes agrandies communiquent à l'œuvre une portée générale, si bien que ce monôme de pauvres niais, allant à l'aveuglette à la ruine, à la mort, devient une vision de l'humaine folie.

Ce chef-d'œuvre navrant est le testament de l'auteur. Est-ce la conclusion où il se serait tenu, s'il avait vécu davantage? Entre l'optimisme des *Kermesses* et le désenchantement du *Misanthrope* et des *Aveugles*, lequel finalement l'emporte? La Flandre n'a voulu voir en lui que le maître « Drôle »; les modernes voient plutôt le côté âpre et triste. Quoi qu'il en soit, peu d'hommes ont exercé sur l'art une plus grande influence. Lorsqu'il mourut, en pleine force, à quarante ans, il laissait la formule et les modèles d'un art qui n'avait pas d'exemples, et qui devait être dans la suite l'art national des Pays-Bas; il inaugure Téniers, Brouwer et leurs émules, qui ne seront que sa monnaie. Rubens lui rend hommage et recherche ses tableaux. Il est le père et le roi du « genre ». En regard des écoles théologiques ou héroïques, soumises à des conceptions idéales et absolues, il crée la plus vivante des écoles modernes, une sorte d'école occidentale d'« Okijo-yé », — celle qui, renonçant à peindre les héros et les dieux, se consacre aux « figures de ce monde qui passe ».

Pierre Brueghel II, dit le Jeune ou Brueghel d'Enfer (Bruxelles, 1564; Anvers, 1637 ou 1638). — Deux des fils de Brueghel furent peintres à leur tour et contribuèrent pour leur part à la gloire de la famille. L'aîné n'est guère en tout que le reflet de son père. Son surnom de Brueghel d'Enfer, il le doit aux lueurs, aux rougeurs d'incendie qui empourprent souvent ses horizons, et que le vieux Pierre Ier avait allumés lui-même au fond de ses tableaux. Son œuvre, qui se confond avec l'œuvre paternelle, ne consiste qu'en copies et en répétitions. La plupart des répliques qu'on trouve dans les musées de certains Brueghels célèbres, sont de sa main. Ainsi nous conservons le souvenir d'originaux perdus. A ce titre la *Prédication de saint Jean*, à Dresde, la *Procession* de Bruxelles, les *Paysans attaqués* de l'Université de Stockholm, sont des œuvres qui complètent le catalogue du grand Brueghel. Et puis, elles nous prouvent le succès de son genre, puisque soixante ans après lui, ses compositions ne cessaient pas d'être demandées.

JAN BRUEGHEL I, DIT BRUEGHEL DE VELOURS (Bruxelles, 1565 ; Anvers, 13 janvier 1625). — Le cadet des Brueghel se créa au contraire un genre particulier, grâce auquel il se fit un nom considérable. Dans un séjour de trois années à Rome et à Milan (1593-1596), il noua des relations étroites avec le cardinal Frédéric Borromée et toujours demeura le favori des grands. Membre de « la Violette », propriétaire, peintre de Leurs Altesses, l'archiduchesse daigne, avec le cardinal, tenir sur les fonts une de ses filles. Et son goût de la toilette, des étoffes coûteuses, le fait surnommer Brueghel « de Velours ».

Formé par sa grand'mère Maria Verhulst, la femme du vieux Pierre Coeck, il lui resta toujours des traces de son éducation de miniaturiste, quelque chose de féminin. Ses œuvres à personnages, la *Prédication de saint Norbert* (Bruxelles) ou la *Bataille d'Arbelles*, au Louvre, sont sans solidité. L'artiste est beaucoup plus à l'aise dans ses petits paysages, comme le *Pont de Talavera* de la collection La Caze (1610), d'un détail infini dans leurs dimensions minuscules. Mais son besoin de précision le poussant à détailler encore, il finit par ne plus voir dans la nature que les herbes, les fleurs, les animaux. C'est là qu'il est supérieur. Il avait des instincts de botaniste et d'entomologiste, un scrupule d'enlumineur ou de joaillier pour exprimer le tissu d'un pétale, le corselet d'un scarabée, le velours d'une chenille. Il faisait le voyage de Bruxelles pour se procurer des plantes rares. Il parvenait à rendre toutes ces menues choses dans une peinture singulièrement précise et émaillée, dont l'étonnant « fini » faisait l'enchantement des amateurs. Il réunissait ces études dans des cadres ingénieux, formant habituellement des « séries », les *Cinq sens*, les *Quatre saisons*, les *Quatre âges* ou les *Quatre éléments*, agrémentés d'un petit sujet mythologique pour animer la nature morte. Ce genre terriblement factice, avec sa peinture acérée, sèche, égale, fatigante, ravissait le public. On trouve de ces séries partout, à Madrid, à Dresde, au Louvre ; les plus anciennes sont celles de l'Ambrosienne de Milan (1595). Les plus grands maîtres ne dédaignaient pas d'associer leur nom aux ouvrages de Brueghel. Rubens, pour enguirlander sa *Madone* du Louvre, recourt au merveilleux « fleuriste » ; et le plus perlé peut-être de ses nus féminins, sa plus séduisante figure d'Ève, il l'a faite pour orner un paysage de son ami, le *Paradis terrestre* de La Haye. Jan Brueghel de Velours mourut du choléra en 1625. Sa fille Anne épousa Téniers en 1638, et Rubens assista comme témoin au mariage.

A LA SUITE DE BRUEGHEL : DENIS VAN ALSLOOT (Bruxelles v. 1570 ; † avant 1628). — Brueghel n'a pas laissé d'héritier de son génie, mais son influence acheva de libérer le « genre » et de constituer à part la représentation des choses de la vie.

C'est ce lien qui permet de rattacher à lui quelques artistes qu'il n'a pas connus, et qui sont exactement les contemporains de ses fils. L'un des plus curieux est Denis Van Alsloot, un Bruxellois que nous voyons, en 1599, franc-maître et peintre de la cour. C'est à ce titre qu'il peignit, en 1616, les six tableaux de l'*Ommeganck* ou procession annuelle à Notre-Dame-du-Sablon, série dont quatre pièces subsistent, partagées entre le Prado et le South-Kensington. L'œuvre est nulle, mais d'un vif intérêt de curiosité. Une copie partielle a été recueillie à Bruxelles.

Le même musée possède de ce maître assez rare quelques tableaux plus agréables, échelonnés de 1612 à 1620, et faits en collaboration avec



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 558. — Sébastien Vrancx : L'Attaque du convoi.
(Musée du Prado.)

Henri de Clerck. La *Fête populaire à Tervueren* est une œuvre presque charmante. Ce peintre des galas officiels inaugure le genre de Van der Meulen.

Sébastien Vrancx ou Franck (Anvers, 1575-1647). — Cet élève de Van Noort et de Rome, où il alla en 1597, était un esprit très divers, écrivassier, rhétoriqueur, et qui brocha, entre deux tableaux, une douzaine de comédies. Il était de plus capitaine de la garde civique, et Van Dyck le représente une épée au côté.

Ses œuvres, comme lui-même, sont d'une grande variété : un *Combat des Lapithes* (Parme, 1600), les *Œuvres de miséricorde* (Hanovre, 1608), des vues de la *Villa Médicis* (Naples, 1615), des scènes de patinage et des intérieurs d'églises. Mais Vrancx aimait les chevaux, le bruit, et c'est ce qui le conduisit au genre qu'il adopta. A partir de 1620, il n'est plus à peu

près qu'un anecdotier militaire. Son *Combat de Bréauté* fut son plus grand succès. Van Mander dit que personne ne rendait mieux que lui la fumée du canon. Ce petit « bataillliste » agile et pétulant prélude à Wouwermann et à K. Dujardin.

David Vinckboons (Malines, 1578; Amsterdam, 1629). — David Vinckboons joua toutefois un rôle plus important. D'Anvers, où se passa son enfance, il vint de bonne heure à Amsterdam, où on le trouve établi en 1591. Cet émigré introduisit en Hollande le « genre ».

Il y avait des précurseurs, comme ce Gilles Congniet, d'Anvers, fixé à Amsterdam dès 1586, et qui meurt à Hambourg dans la dernière année du siècle. Il nous reste fort peu d'ouvrages de Congniet. (A Anvers, une page superbe : le portrait de *Pierson la Hues*, tambour du Vieux Serment de l'Arc, 1581). Van Mander goûte ses effets de nuit : c'en est un justement que la *Loterie tirée au « Rusland » au profit de l'hôpital des fous* (Amsterdam, 1592). Et c'est un « nocturne » du même genre, placé à l'hospice des Vieillards, qui se trouve être la première œuvre conservée de Vinckboons (1605). Cette classe d'ouvrages est d'un goût bien « hollandais » : il est remarquable que l'auteur soit étranger.

Dans le même sentiment de réalisme pittoresque, Vinckboons faisait des scènes de chasse, des *Attaques de brigands*, des *Kermesses*, des sujets religieux traités en scènes populaires. Tout cela est de troisième ordre, mais c'était neuf pour la Hollande, et certaines séries, comme les *Misères du paysan*, ou les deux « pendants » d'Amsterdam, le *Fléau des paysans* et la *Revanche des paysans*, sont des documents importants, sous leur aspect un peu « chromo », sur l'état des campagnes à la fin de la guerre. C'était le premier fonds de la peinture de mœurs que ce Flamand importait ainsi à Amsterdam, y faisant, avec une rare entente de l' « actualité », fructifier la tradition du vieux Brueghel.

Les débuts du « genre » en Hollande. — En effet, le « genre » en Hollande est d'origine flamande. Le meilleur talent indigène, Pieter Aertsen, était mort peu connu, sans promulguer de résultats certains. Ses successeurs ne parviennent pas non plus à rien fonder.

Leyde se distingue pourtant par des essais remarquables. Son patriotisme faillit devenir le principe d'un art original. Les six curieux tableaux d'Isaac van Swanenburgh (154?-1614), où ce peintre, maire de la ville, décrit les opérations successives de la fabrication des draps, industrie nationale, sont l'exemple de ce qu'aurait pu être cet art municipal. Par malheur Swanenburgh est un artiste médiocre; quant à Pieter van Veen (1562-1629), ce n'est qu'un amateur, et son grand tableau du musée, l'*Arrivée des gueux de mer*, tableau pour lequel l'auteur reçut,

en 1614, une coupe d'honneur en argent, reste une indication qui ne fut pas suivie.

A la fin du XVIe siècle, l'influence de Brueghel est toujours dominante; elle se marque dans les œuvres anémiques d'Averkamp et d'Arent Arentsen. Hendrick Averkamp (1585-1665), le sourd-muet de Campen, n'a jamais fait qu'un seul tableau, comme stéréotypé : un tableau de patineurs à personnages lilliputiens, d'une coloration aigre et marbrée. Arent Arentsen (Amsterdam, 1586-1655), le petit-fils de l'auteur de la *Danse des*



Phot. Lévy fils et Cie.

Fig. 559. — Adrien van de Venne : La Pêche des âmes.

(Musée d'Amsterdam.)

œufs, représente des scènes des polders, en petites grisailles indécises, touchantes de dénuement et de simplicité.

Adrien van de Venne, de Delft (1589-1662), est une figure plus curieuse. Ce petit-maître, ami de Jacob Cats et poète lui-même, peintre de la famille d'Orange et des princes de Danemark, est l'auteur d'un genre personnel d'actualités religieuses, morales, politiques. Son tableau de la *Pêche des âmes* (Amsterdam, 1614) est tout à fait curieux. On voit un large fleuve où deux barques différentes opèrent des sauvetages : l'une, amplement munie de lignes, de filets, est montée par le pape, des moines, des capucins; mais, en dépit de leurs amorces, les nageurs en danger ne veulent rien savoir, et s'empressent autour de l'autre barque, conduite par un équipage réformé. Deux peuples, massés sur chaque rive, assistent à la scène. Le divorce est consommé : il y a désormais deux nations au lieu d'une, et le fleuve qui les sépare va bientôt démarquer deux idéals, deux arts.

Pour le moment, les choses ne font encore que s'entrevoir. Van de

Venne n'est pas de taille à renouveler un style. Ses deux petites toiles historiques de 1616 et de 1618, l'*Allégorie* du Louvre sur la paix de 1609 et le *Prince Maurice à la foire de Ryswick* (Amsterdam), sont des pages d'un émail piquant, mais d'effet bariolé, dans la manière précieuse de Brueghel de Velours. Dans la suite, le peintre simplifie cette palette trop vive : le moraliste, le satirique se dégagent du chroniqueur. Ses grisailles d'Amsterdam, *Plus que pauvres!... Lamentable!... Misères finies...* (1621-1622), sont de petits drames populaires, des esquisses concises et pathétiques. L'effet se circonscrit, l'exécution se libère de la miniature : c'est l'humour éloquent de Vinckboons et du vieux Brueghel, mais avec un côté sentimental et « littéraire » que n'a jamais eu ce dernier.

La Hollande avait droit à un art plus « hollandais ».

2. LE PAYSAGE

« Les peintres de notre pays, écrit Van Mander, ont une prédilection marquée pour le paysage. Ils sont habiles dans ce genre, au rebours des Italiens, qui avouent que nous sommes de bons paysagistes, et qui se qualifient de maîtres en l'art des figures. »

En effet, l'imitation de la vie devait amener celle du décor de la vie. Quelques-uns des plus beaux paysages du siècle sont de Brueghel. Le paysage, conçu comme la « fin » de l'art, est une création originale du Nord. Michel-Ange critique avec mauvaise humeur les petits ponts, les petites rivières, les petites cabanes, les mille détails extérieurs où les peintres flamands se noient avec délices. Il y a là, au fond, deux idées opposées du monde et de la vie : l'une qui subordonne tout à l'homme, lui soumet l'univers, et s'appelle l'humanisme; l'autre, pour laquelle l'homme n'est pas dans la nature « un empire dans un empire », mais une des figures multiples et périssables que font, défont sans cesse les forces de la vie.

C'est avec Bles et Patenier qu'apparaît, on l'a vu, cette notion du paysage traité pour lui-même, comme source du plaisir esthétique. Mais ces deux maîtres fort bizarres se faisaient de ce plaisir une idée singulière. Où vont-ils prendre leurs roches absurdes, leurs ciels trop bleus, leurs arbres vert-bouteille, leurs ombres d'encre? Cette fantasmagorie demeure une règle au XVIe siècle. Le goût du paysage, dans sa forme première, est celui des curiosités et des caprices de la nature, c'est-à-dire des endroits où elle est le moins « naturelle ». L'esprit commence rarement par ce qui est simple. Il se prend tout de suite aux traits saillants

des choses, ou plutôt à ceux qui l'étonnent; ce n'est que peu à peu qu'il découvre le charme des choses communes et ordinaires.

La génération de Brueghel : les Mostaert et les Valkenborch. — L'ingénu romantisme de cette première époque n'en a pas moins sa grâce : on se promène dans la nature comme à travers une féerie, un jardin de merveilles, où le goût du rare, de l'inédit, parfois fait rencontrer des réalités fort nouvelles.

Tel est le cas pour Lucas Gassel (Helmont 150.?-1565?), dont le tableau de 1544, au musée de Bruxelles, — un site noir, accidenté, où travaillent des mineurs, — a un cachet si personnel. Les frères François et Gilles Mostaërt, de Hulst, nés en 1534, sont mal connus. François était l'élève de Bles et mourut vers 1560, âgé de trente ans à peine. On attribue à Gilles deux tableaux au musée d'Anvers. Ses seuls ouvrages incontestables sont une *Fuite en Égypte* du musée de Stockholm, datée de 1573, et une *Kermesse* à Prague, dans la galerie Nostitz, datée de 1579, très proches de la manière de Jan Mandyn, dont Gilles avait été l'élève. Il mourut après 1598.

Hans Bol, né à Malines en 1534, mourut à Amsterdam en 1593. Son fin *Panorama d'Anvers* au musée de Bruxelles (1572), sa petite *Auberge* de Berlin, donnent l'idée d'un joli talent un peu menu. Ses vrais moyens étaient la gouache et la miniature. Le cabinet de Dresde possède de lui neuf aquarelles, et la Bibliothèque Nationale, le minuscule bréviaire qu'il exécuta en 1582 pour le duc de Brabant.

Ce goût de la miniature et du pittoresque en petit paraît propre alors à Malines, et se retrouve chez les frères Valckenborch. L'aîné, Lucas, naquit en 1540 et mourut vers 1622. Ses idées religieuses l'obligèrent à s'expatrier; on le trouve à Liège, à Francfort, à Nüremberg; à Linz, c'est un petit maître raffiné, un exécutant précieux dans ces formats réduits où il fait tenir des montagnes, et où l'exiguïté devient une surprise. Il aimait les falaises calcaires, bizarrement trouées par les eaux; par un étroit pertuis de roches, comme par le trou d'une serrure, il fait apercevoir des plaines, des collines, des fleuves, des villes, des ports avec leurs fourmilières humaines; le public raffolait de ces jolis bibelots; le musée du Belvédère en conserve une douzaine, provenant de l'archiduc Mathias (datés de 1580 à 1598). Le même musée comprend onze peintures des *Mois*, par Martin de Valckenborch, le cadet de Luc et son élève (1542-après 1604).

Tandis que le paysage se dissipe à Malines en caprices romanesques, d'autres peintres, surtout à Anvers, le ramènent à un ton plus vrai. Jacques Grimmer (1526-1590) a signé, en 1578, une *Vue du Kiel, à Anvers* (au musée d'Anvers), qui, avec son développement un peu panoramique, offre un

grand sentiment de l'espace. De Cornelis Molenaer, on ne sait presque rien. Il s'inscrit à la guilde d'Anvers en 1564. C'était un pauvre diable, qui travaillait à la journée. « Une journée entière se payait un thaler; un fond de paysage ou un petit terrain, sept sous. » Il y a de lui à Berlin un morceau remarquable : un rayon de soleil glisse entre deux nuages et promène sur un coin de terre sa lueur incertaine. Première apparition de la vie fugitive de l'atmosphère, du vague clair-obscur des campagnes.

Gilles de Coninxloo et son cercle. — En ce sens, les progrès décisifs furent l'ouvrage d'un autre Anversois, Gilles de Coninxloo (1544-après 1604). Exilé pour cause de religion, il passa une dizaine d'années à Francfort et dans le Frankenthal, puis vint se fixer à Amsterdam, où Van Mander l'a connu.

Ses œuvres sont devenues très rares. Les plus connues sont les deux *Paysages boisés* de la galerie Lichtenstein, à Vienne, datés de 1598 et de 1604. Coninxloo masse ses feuillages d'une manière toute nouvelle. « Les arbres, dit van Mander, qui étaient un peu secs et dépouillés, deviennent plus feuillus et poussent à vue d'œil. » Mais son principal titre est d'avoir formulé quelques-unes des lois de la perspective aérienne. Les paysages de Patenier et de Bles se silhouettent durement sur le ciel et ne reculent pas; les distances n'y ôtent rien à la précision des objets. Coninxloo observa que la masse d'air interposée entre l'œil et les lointains efface les contours, arrondit les arêtes, décolore les choses et les fond indistinctement dans une vapeur bleuâtre. Pour exprimer ces faits, il partage habituellement l'étendue en trois zones, en trois bandes de terrain de valeur de plus en plus faible : la plus grande force au premier plan et appuyée au cadre, plus loin les teintes moyennes, les colorations variées, qui vont se perdre enfin au bout de l'horizon dans la demi-teinte vaporeuse. Grâce à cet artifice, à ce plan intermédiaire placé entre les notes extrêmes, le paysage se construit en profondeur comme en largeur, les distances deviennent perceptibles, les lointains se mettent à fuir....

Cette formule des « Trois tons », le premier principe positif qui eût été découvert par un paysagiste, fut instantanément adoptée par les peintres. C'est une méthode qui va servir de base pour un siècle. Ce qu'elle a de conventionnel apparaît toutefois dans les œuvres de l'Anversois Josse de Momper (1564-1635). Ses peintures plaisaient pourtant en Allemagne. Dresde seul en a huit.

Roelandt Savery, de Courtrai (1576-1639), est beaucoup plus sincère et plus intéressant. Élève de Hans Bol à Amsterdam, l'empereur Rodolphe l'envoie en « mission » pittoresque dans le Tyrol. En 1616, il est de nouveau à Amsterdam, et de là se fixe à Utrecht, où il vécut encore vingt ans.

Nul n'a plus contribué à faire sortir le paysage du monde de la fiction :

chacun de ses tableaux repose sur des études, sur des observations solides et vérifiées. Ses investigations de deux ans dans les Alpes sont un fait tout nouveau dans l'histoire de l'art : à cette conscience, il joignait un tempérament passionné, une fougue émouvante. Elle s'exprime par une vigueur de contrastes, par des rugosités, par des empâtements. Le paysage cesse d'être une fantaisie, un jeu, prend une sourde et mâle éloquence. Dans sa longue retraite à Utrecht, le maître joua en Hollande un rôle essentiel. Que ne lui doivent pas Segers, Ruysdaël ? Rembrandt même recherche et consulte ses œuvres.

Le paysage en Italie : les frères Brill. — Toutes ces acquisitions allaient être consacrées à Rome dans une œuvre célèbre, celle des frères Brill.

Mathieu, l'aîné de ce couple illustre, naquit à Anvers en 1550 et mourut à Rome en 1584, âgé de moins de trente-cinq ans. Son frère Paul, né en 1554, continua son œuvre près de quarante ans encore et mourut à son tour, plein de jours et de gloire, en octobre 1626.

Comme peintre, Mathieu Brill ne nous est plus connu que par une dizaine de fresques qui représentent au Vatican, dans la galerie de géographie, la *Translation des restes de saint Grégoire de Nazianze*. Une vingtaine de paysages sont conservés par la gravure. Les premières œuvres de Paul, comme ses fresques du Latran (1590) ou l'*Histoire de Jonas* à la Scala Santa, ne sortent guère encore, soit pour les idées, soit pour le style, des habitudes moyennes et du répertoire de l'école. Et l'on ne voit pas du tout que l'influence des Italiens, celle de Titien ou des Carrache, ait jamais eu, comme on l'a dit, d'action sur sa façon de faire.

A partir de 1600, la vision change. Un très beau petit tableau de Rotterdam, *Saint Jérôme en prière*, nous montre cette transformation : les formes sont plus soignées et plus près de la nature, la lumière mieux observée, le sentiment plus pénétrant. On reconnaît en tout ceci la poétique d'Elsheimer et les exemples de ce profond et délicat génie. L'art un peu extérieur et inanimé de Paul Brill s'en trouve vivifié. On en a l'impression quand on compare ses premières œuvres à celles de cette époque, aux grandes fresques des *Anachorètes* et des *Pères du Désert*, peintes dans une galerie de Sainte-Cécile au Transtévère (1599), à l'immense peinture de la salle Clémentine, au Vatican (v. 1602), à celles de Sainte-Marie-Majeure, du Casino et de la villa Rospigliosi (1605-1610). Ces ouvrages frappèrent vivement l'imagination contemporaine. Les beaux thèmes offerts par la campagne romaine, les paysages de Tivoli ou de Porto d'Anzio, y sont traités avec une grandeur toute nouvelle, avec un sentiment de la ligne et du rythme, où passe un écho assourdi de l'ordre même des choses. Les figures comptent à peine comme prétextes dans ces ensembles. La vie des

éléments en fait seule les frais. La Renaissance n'avait voulu voir dans le monde que l'homme; elle le dressait, divinisé, sur un piédestal héroïque; elle résumait en lui les forces de l'univers. L'invasion du paysage témoigne, à l'heure où nous sommes, de la fatigue du « moi »; la personne humaine se repose de son effort, se défend moins contre les choses; la nature prend sa revanche et recouvre de ses végétations paisibles et inconscientes le colosse abattu.

Les tableaux de chevalet que l'artiste a extraits de son œuvre valent, en général, beaucoup moins que ses fresques; on y sent trop souvent le



Phot. Braun et Cie.

Fig. 540. — Paul Brill : Les Pêcheurs.
(Musée du Louvre.)

manque de conscience, l'article de commerce; Paul était, en effet, le peintre le plus « cher » de son temps. Pourtant, vers la fin de sa vie, son talent éprouva une heureuse renaissance. Les œuvres de sa vieillesse, entre 1620 et 1624, sont les plus belles qu'il ait faites. Les quatre tableaux du Louvre, qui sont de cette époque, demeurent ses chefs-d'œuvre. On y voit que Paul Brill, sous l'influence d'Elsheimer, a beaucoup perfectionné les méthodes de son art. Le paysage classique, avec son système bien connu de repoussoirs et de coulisses, est sa création personnelle. Il a forgé une rhétorique, constitué la « phrase » ou la période où d'autres, après lui, exprimeront leur âme. Un de ses élèves, Tassi, fut le maître de Claude. D'autres, comme Willem van Nieuwlandt (Anvers, 1584? - Amsterdam, 1635?), dont on connaît le beau *Campo vaccino*, à Vienne, rapportèrent ses idées en Hollande, contribuèrent à former les Jan Both,

les Berchem. Enfin, peut-être les Brill ne furent-ils pas, comme on l'a cru, des peintres de génie ; mais ils furent des maîtres, les premiers de leur école qui, par leur situation à Rome, jouirent d'une influence et d'une gloire européenne.

Marinistes, peintres d'architecture. — La Hollande est peut-être le premier pays du monde où on ait eu l'idée de représenter la mer.

La marine, toutefois, ne se spécialise comme genre qu'avec Hendrick Vroom, de Haarlem (1566-1640). C'était un peintre de faïences, un déterminé voyageur, qui avait vu Séville, Rome, Dantzig, fait naufrage sur les côtes de Portugal, et qui, sauvé de ce péril, se mit à peindre, comme le marin échappé aux orages, l'élément où il avait subi tant d'infortunes. Et la Hollande étant un pays maritime, le public, écrit Van Mander, « prenait à ses ouvrages un extrême plaisir ».

A la vérité, ses tableaux, devenus assez rares en dehors d'Amsterdam, — le *Combat de Gibraltar* (1607), les *Deux escadres* (1617), la *Flotte de C. Houtman à son premier retour des Indes*, — ont principalement un intérêt historique : la mer y est exprimée par une pluie de virgules et d'accents circonflexes. Vroom est le primitif d'un genre. Il ne vous fait pas grâce d'un clou ni d'un sabord. C'est l'esthétique d'un capitaine au long cours. Telle quelle, elle charma longtemps des âmes de marchands candides. Deux contemporains de Vroom, Aart van Antum (qui travailla entre 1604 et 1618) et Cornelis van Wieringen (Haarlem, 1580? † 1635) — un marin retraité, qui se distrayait en peignant — ajoutent peu de chose à son « art ». Adam Willaerts d'Anvers (1577, † 4 avril 1664), qui passa les dernières années de sa vie à Utrecht, a laissé d'agréables vues de côtes et de dunes souvent arrangées en scènes de « genre », d'une tonalité claire, débile, et distinguée.

Enfin, un dernier genre, — à peine moins nouveau que les marines, — le tableau d'architecture, achève de se constituer, parallèlement au paysage. L'ancêtre paraît être ici Hans Vredeman de Vries (1527, † après 1604). C'était un décorateur qui ornait des salles ou des façades avec de faux pilastres et des balustrades en trompe-l'œil, reproduisant les « ordres » de Vitruve. Sa seule œuvre conservée en ce genre se trouve au *Rathaus* de Dantzig. Il faisait aussi, en petit, des vues de monuments célèbres, des intérieurs en perspective, tels que ses deux tableaux du musée de Hambourg, la *Nef de Notre-Dame d'Anvers* et la *Nef de Saint-Pierre de Rome*. Il y ajoutait dans un coin une petite scène de l'Évangile, telle que *Jésus au milieu des docteurs* ou les *Vendeurs chassés du Temple*.

Ce genre singulier eut après lui ses spécialistes : les deux Steenwijck, père (1550? † 1603) et fils (1580-1649 ?), qui travaillèrent surtout à Francfort et à Londres, et les deux Peter Neefs, — Peter le Vieux (1578,

† après 1656) et Peter le Jeune (1620, † après 1675) — deux maîtres qui passèrent leur vie à surprendre les jeux du jour et de la nuit sous les voûtes de la cathédrale d'Anvers. Leurs œuvres, qui ne dépassent pas en général le format d'un couvercle de tabatière, jouirent d'une faveur qui nous surprend : le Louvre a neuf tableaux du vieux Neefs, Madrid sept, Cassel cinq. Pourtant l'industrie de ces maîtres ne fut pas dépensée en pure perte. Par leurs études assidues, par leur scrupuleuse analyse de l'atmosphère en vase clos, ils préparaient le « milieu » de la peinture hollandaise, ces intérieurs à la fois miraculeux et familiers où Pieter de Hooghe et Vermeer allaient placer la scène de leurs « intimités ».

3. LE PORTRAIT

« Malheureusement, écrit quelque part Van Mander, les peintres, dans les Pays-Bas, trouvent, surtout de nos jours, trop peu d'occasions de se produire en grand. La jeunesse ne peut exceller dans la figure ou le nu : c'est la faute du public qui ne veut que des portraits ».

Ainsi, pour Van Mander, comme le « genre », comme le paysage, le portrait aussi n'est qu'un pis-aller ! Nous y voyons, nous, l'honneur le plus certain de l'école du XVIe siècle : c'est là que s'affirme le plus nettement la continuité entre la vieille Flandre et la nouvelle ; c'est là que se concentrent les qualités de la race, et c'est par là qu'il faut terminer cette revue des forces qu'elle oppose aux modes étrangères.

Nous allons observer ici, une fois de plus, cette division des genres dont les chapitres précédents nous offrent déjà tant d'exemples. Le portrait, enfermé d'abord dans le tableau d'autel, s'en sépare et se laïcise. Il devient un métier, qui a ses spécialistes ; dans les Provinces-Unies surtout, il profite de tout ce qui nuit aux autres genres. Ce dont meurt le « grand art », lui sert. A défaut de l'église ou de l'aristocratie, qui seules peuvent encourager les grands ouvrages, toute une clientèle bourgeoise, peu cultivée, récemment parvenue au pouvoir, s'offre au peintre : et le premier usage qu'elle fait de ses économies, c'est de commander son portrait. Évidemment, l'art du portrait se ressentira fort du goût de ces modèles. Vous ne verrez ici ni une *Flora* ni une *Joconde*. Mais le tout frappe par l'ensemble, par l'aspect homogène, par un air de famille tranquille, honnête et pur. Il y a ici une vertu impersonnelle et imposante, qui réside à la fois dans le peintre et les modèles, et qui rachète l'absence de qualités brillantes. Et, de cette notion du « groupe », de ce sentiment collectif, va naître enfin un art qui n'appartient qu'à la Hollande.

École de Bruges. Les Pourbus (*ou Porbus*). — Deux familles, au XVIe siècle, celle des Claeis et celle des Pourbus, représentent la peinture à Bruges et essaient d'adapter à la vieille tradition mystique les nouvelles formules romaines apportées par Lancelot Blondeel. Leurs œuvres remplissent encore les églises de la ville ; elles sont curieuses, médiocres, érudites et hybrides. Ni la conviction du talent, ni la nouveauté des recherches, n'empêchent une impression de froideur et de stérilité, la tristesse de la décadence : comme vers le même temps la pieuse école siennoise, l'école de Bruges se meurt, ne pouvant survivre à un changement d'idéal.



Phot. Bruckmann.

Fig. 541. — Pierre Pourbus : Jean Fernaguut.
(Musée de Bruges.)

Au milieu de cette agonie, une seule œuvre éclate par son caractère vivant : celle de Pierre Pourbus le Vieux. C'était un étranger, originaire de Gouda, où il naquit vers 1510 ; il apparaît à Bruges en 1540 ; il y épouse la fille de Lancelot Blondeel, et il hérite en quelque sorte de la situation de son beau-père. Il était, comme ce dernier, peintre, ingénieur, géomètre, architecte, organisateur des cortèges et des pompes publiques, chargé de tous les travaux d'art par le magistrat et le franc, bref, pendant quarante ans, l'homme le plus occupé et le plus en vue du pays. Il y habitait un hôtel, dont Van Mander nous parle avec admiration, et qu'on appelait « Rome » ou la « maison romaine », ce qui en dit long sur les idées du maître du logis. Quand il mourut, le 30 janvier 1584, la ville, reconnaissante du lustre qu'elle lui devait, vota une pension à sa veuve.

Le peintre religieux ne compte pas. Le portraitiste est admirable. Les figures de *Jean Fernaguut* et de sa femme, *Adrienne de Buuck* (1551), supportent, au musée de Bruges, les voisinages que l'on sait. Ce sont de jeunes mariés : il a vingt-neuf ans, elle dix-neuf : à certains raffinements, à certaines coquetteries imperceptibles de maintien, à certaines recherches de luxe presque invisible, on devine de longues habitudes

d'élégance et de fortune ; c'est une race au moment où la force s'épuise, au moment où ce qu'elle perd en vigueur, elle le gagne en culture. Tout cela est indiqué d'une manière évasive, moins par des traits que par des nuances ; quelque chose de plus fluet dans les contours, de plus exsangue dans les chairs ; et là-dessus, un poli de substances, un vernis dans les notes graves, une discrétion dans les moyens, qui, pour exprimer ces signes impalpables de la décadence, sont le dernier mot du bon ton.

Cinq ans plus tard (1556), le retable de la Chapelle du Saint-Sang nous montre l'artiste à la fois sous ses deux faces : banal et nul quand il invente ; fort, net, clair et presque puissant quand il observe. Les deux volets de son triptyque, représentant la confrérie donatrice du retable, sont deux pages à portraits tout à fait remarquables. Ces trente-deux confrères, à genoux, en houppelandes graves, forment un document important sur la Bruges d'autrefois : un sénat de faces mûres, blettes ou racornies, bigotes ou prudentes, faces de sacristains blafards ou d'hommes d'affaires cauteleux, de bons vivants réjouis ou de notaires rusés, quelle admirable collection de bourgeois de petite ville ! Enfin, on a pu voir en 1897, à l'Exposition des portraits anciens à Bruxelles, deux portraits de famille, encore supérieurs. Le plus beau et le plus considérable des deux, daté de 1561, représente quatorze membres de la *Famille van Berchem* (collection du marquis de Thiemes, à Bruxelles). Intimité des gestes, charme de l'ordonnance et des colorations, prix des physionomies, tout s'accorde pour faire de cette page le chef-d'œuvre de l'artiste, un chef-d'œuvre où résonne encore, dans une réunion très humaine, un écho des concerts célestes de Memling.



Phot Bruckmann.

Fig. 542. — Pierre Pourbus : Adrienne de Buuck.
(Musée de Bruges.)

Pierre Pourbus eut un fils, François, né en 1545 et mort avant son père, en 1581, à Anvers. Élève de Floris, dont même il épousa la nièce,

il est, comme peintre d' « histoire », brillant, correct et froid. Sa vocation est le portrait. Portraitiste, il l'était au point d'introduire dans son tableau de 1571, son *Jésus parmi les docteurs* à Saint-Bavon de Gand, toute une galerie de figures contemporaines. Ce jeune homme, mort à trente-six ans, avait, plus affinées encore, les rares qualités de son père. Le portrait de *Viglius Ayta*, le donateur du tableau de Gand, en grand costume d'abbé mitré, est un splendide morceau de couleur et de caractère. La pensive figure de *Gilles de Smidt*, au musée de Bruxelles (1575), et surtout le précieux tableau de la collection Camberlyn d'Amougies, les vingt personnages de la *Famille Hœfnagel*, — un tableau d'intérieur qu'on pourrait intituler : « un Mariage protestant à Anvers, au temps du duc d'Albe » — donnent l'idée la plus haute de ce talent fin, attachant et austère.

François Pourbus d'Anvers laissa à son tour un fils, François Pourbus le Jeune (1569-1622), qui voyagea, fut peintre des Gonzague à Mantoue, visita Naples, arriva à Paris à temps pour faire le portrait de Henri IV, qu'il peignait quelques jours après sur son lit de mort (musée de Berlin), et demeura ensuite comme peintre en titre de la Régente. Ses tableaux religieux, la *Cène* ou le *Saint François* du Louvre (1618 et 1620), ne valent pas mieux que ceux du reste de la famille. Mais ses portraits valent beaucoup moins. Il ne s'y montre qu'un peintre de cour, émaillé et protocolaire, — mince, officiel, brillant, pincé.

Portraitistes flamands a l'étranger. —

Si tamen excipias unum, me judice Morum,
Culpari Belgæ nullius arte timent.

C'est dans un autre endroit de cet ouvrage qu'il sera traité du maître que désigne ce distique, — cet Antonio Moro, le plus grand portraitiste que la Hollande ait eu avant Rembrandt, et avec lui, mais que sa situation mondaine, ses habitudes cosmopolites, ses fonctions à la cour d'Espagne et d'Angleterre, rendent presque extérieur à l'école indigène, pour en faire le premier des peintres « aristocrates » et « européens » qu'ait produits son pays.

Ces vers se lisent sous le portrait gravé d'Adrien Key ; ils montrent le cas singulier qu'on faisait de cet artiste. Il nous est devenu extrêmement difficile de contrôler ce jugement. Adrien Key est à peine connu par quelques documents, qui le montrent à Anvers, en 1558, comme élève et neveu d'un Guillaume Key, de Bréda, et le signalent encore en 1589. Ses œuvres authentiques se réduisent à deux : deux bustes d'homme et de femme, au musée de Schwerin, avec le monogramme et la date de 1585 ; au musée d'Anvers, deux volets d'un triptyque anéanti, jadis aux Récol-

lets, et représentant les figures agenouillées des donateurs, Gilles de Smidt et sa seconde femme. Les sept enfants du premier lit sont rangés derrière leur père; la fille du second accompagne sa mère. Cet ensemble est daté de 1575. C'est une œuvre consciencieuse, simple et fort honorable, et qui est loin de donner l'émotion d'un chef-d'œuvre.

Cependant les portraitistes, flamands ou néerlandais, à la suite de Moro, continuaient à faire fortune à l'étranger. L'Angleterre, la première voisine des Pays-Bas, a toujours fait une grande consommation de portraits; elle prenait ses peintres de toutes mains, sans se donner la peine de les faire elle-même. Comme elle payait bien, elle en trouvait tant qu'elle voulait. Parmi ceux qu'elle appela au temps des « trois Maries », il suffira de nommer Lucas de Heere (1534-1584), surtout connu par son fameux poème sur la peinture; Cornelis Ketel, de Gouda (1548-après 1604), qui demeura à Londres de 1573 à 1581, et revint à Amsterdam pour jouer un rôle notable dans la peinture nationale; Marc Geerarts, de Bruges (1561-1635), qui a laissé à Londres des travaux importants, surtout la *Conférence de Somerset House*, datée de 1604, à la National Gallery, et réunissant onze portraits de diplomates anglais et espagnols; enfin Paul van Somer, d'Anvers (1576-1621), dont une trentaine d'ouvrages côtoient ceux de Geerarts à la « Portrait Gallery ».



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 545. — Anthonis Moor dit Antonio Moro : Marie Tudor.

(Musée du Prado.)

Tous ces peintres sont de bons ouvriers et, sauf Ketel, assez médiocres. L'Allemagne est mieux partagée avec Nicolas Neuchâtel (dates connues : de 1539 à 1584), qui s'établit à Nuremberg, et dont le charmant portrait du mathématicien *Neudörffer*, à Munich (1571), est une des meilleures pages de la peinture flamande, savante, familière et cordiale. A Cologne, vivait Geldorp Gortzius de Louvain, (1553 ? - 1618 ?), un élève de François Pourbus, et un peintre inégal, hésitant, mais dont quelques

portraits plus soignés, comme le *Gualtero del Prado* d'Amsterdam (1597), ne manquent ni de vigueur ni de caractère.

Michel Mierevelt et ses élèves. — Nous n'avons pas cru nécessaire, au cours de ce chapitre, de distinguer nettement la Hollande de la Flandre. Vers la fin du xvi[e] siècle, cependant, les linéaments des frontières se dessinent; le Nord tend peu à peu à se séparer du Midi. La révolte des Provinces-Unies est déclarée; l'issue de la lutte est indécise, mais l'idée de l'indépendance se précise de jour en jour. C'est à Delft, centre de la résistance et du gouvernement, — où fut assassiné Guillaume d'Orange en 1584, — c'est à Amsterdam, la ville la plus riche de la République, et dont la fortune commence à menacer Anvers, que les premiers signes d'un art véritablement « hollandais » apparaissent.

Michel Janszoon, qui prit la particule et s'intitula « van Mierevelt », a l'insigne honneur d'être le premier maître national. Ce n'est pas un grand artiste, il s'en faut! Mais il est venu au bon moment, au centre des événements les plus graves pour sa patrie; et il a eu le bonheur d'apporter très exactement les qualités particulières qu'on pouvait souhaiter de lui.

Né à Delft, le 1[er] mai 1567, il devient, à Utrecht, l'élève de Blockland, (1535?-1585), un des pires « maniéristes » de l'école de Floris. Ce fut, à ce qu'il semble, le seul voyage de Mierevelt. Cet homme n'était pas curieux! Il mourut dans sa ville natale, âgé de 74 ans, en 1641.

Van Mander nous apprend qu'il avait débuté par la nature morte, et il connaissait de lui des compositions, une *Samaritaine* entre autres et une *Judith* qui ont disparu. Mais Mierevelt comprit de bonne heure que le seul avenir possible pour un peintre, dans une démocratie, était le portrait. Mierevelt, en esprit pratique, sans besoins d'idéal ou d'imagination, se résigna sans peine au sacrifice qu'on lui demandait. Il y gagna à la fois la fortune et la gloire. De 1590, date de son premier portrait connu (collection du comte Esterhazy à Nordkirchen), à son dernier soupir, il fut le peintre officiel de la société hollandaise. Tout ce qui compta en Hollande pendant un demi-siècle, tout ce qui avait un nom, un titre ou de l'argent, défila dans son atelier. Avec ses élèves, Delff, Moreelse, Cluyt, Montfort, il tenait une véritable manufacture de portraits : il fut le grand industriel du genre. Sandrart parle de dix mille tableaux qui lui passèrent sous la main. C'est beaucoup. Réduisez le chiffre à trois mille — ce qui est encore prodigieux, — et vous ne serez pas loin de compte. Le seul musée d'Amsterdam en possède trente et un, sans parler des travaux d'école.

Dans cette masse d'ouvrages, l'art a naturellement fort peu de choses à voir. Il ne s'agit, en réalité, que d'un procédé de reproduction, d'une fonction quasi mécanique, où le sentiment et la raison, l'imagination et le goût interviennent aussi peu qu'il est humainement possible. Il est

incroyable qu'un homme ait réussi sans défaillance à imiter la perfection, l'impersonnalité, la régularité imperturbable d'un instrument.

Mais le succès du peintre nous montre qu'il incarnait quelque chose de national, — le besoin de méthode, de conscience, de vérité. Ainsi considéré, Mierevelt devient une figure éminemment respectable. Évidemment, son art manque un peu d'inquiétude; son esprit ne connaît guère le tourment du mystère. Mais, pour une tête sage, une vérité bien dite ne perd jamais son prix. L'imagination se fatigue, la fantaisie vous leurre, la réalité seule est un terrain solide. Copiez-la posément, nettement, dans une langue directe, sans surcharge, sans nulle « vanité », cela suffit : elle se chargera de vous rendre intéressant, et, comme elle est inépuisable, elle vous conduira, sans effort, sans déclin, jusqu'au bout d'un labeur immense et d'une œuvre sérieuse, grave et utile.



Fig. 544. — W. J. Delff. : Le peintre et sa famille.
(Musée d'Amsterdam.)

Voilà les qualités qui rendent Mierevelt considérable, et font de lui un maître très « représentatif ». On peut lui reprocher après cela de n'être guère « amusant », on ne lui retirerait pas un de ses mérites, et on n'ôterait rien à la force de sa doctrine : à savoir que la forme et la beauté ne sont rien, mais que la vérité est tout; que la peinture n'est qu'un moyen au service de l'objet; et qu'en définitive l'art est affaire de conscience, d'oubli de soi et de probité.

Cet ensemble de vertus morales, qui sont de l'honnête homme et du brave homme autant que du peintre, l'artiste les partage avec toute sa race, et c'est pourquoi on ne pouvait parler de lui à la légère. Il en a donné l'exemple autour de lui à ses élèves, et au meilleur d'entre eux, ce Willem Jacobsz Delff, de Gouda (1580-1658), qui devint son gendre et

son bras droit et qui, avant de se consacrer presque exclusivement à graver les œuvres de son beau-père, avait fait pour sa part quelques charmants portraits, comme celui d'Amsterdam, où il s'est représenté lui-même en train de peindre sa femme, et entouré de ses fils, dont deux furent peintres à leur tour.

Parmi les élèves de Mierevelt, Paul Moreelse d'Utrecht (1571-1638) mérite une place à part; il a de la fantaisie et de l'indépendance, même une qualité assez rare, l'esprit. Il fit le voyage d'Italie, aux environs de l'an 1600, et il en retint pour la vie quelque chose d'indélébile. Il est un des premiers qui aient rapporté dans le Nord des nouvelles de Caravage, — le Caravage encore ambré et « giorgionesque » des *Diseuses de bonne aventure* et des *Joueuses de Luth*. Il reprit à son compte cette formule nouvelle et créa ces figures de fantaisie, à mi-corps, comme la *Belle bergère* d'Amsterdam, qui font de lui un second « maître des demi-figures féminines ». Si ces morceaux ont le tort d'évoquer fâcheusement pour nous le genre « chromo », elles n'en eurent pas moins grand succès à leur heure : Utrecht ne crut pouvoir mieux faire que d'en offrir deux à Amélie de Solms comme cadeau de noces. Nous préférons l'artiste quand il se tient plus près du vrai : ses portraits sont quelquefois voisins de l'excellent. Celui qu'il a fait de lui-même, à la Haye, — à demi renversé sur une chaise à dossier rouge, semi-sérieux, semi-riant, — est déjà si vivant, si libre de pratique, qu'on se demande de quoi il s'en faut que ce beau peintre n'ait été Frans Hals.

Les origines du tableau civique. — Mais le trait le plus frappant de cette histoire, c'est que tout s'y passe d'une manière presque anonyme, sans qu'on y sente l'action d'aucune personnalité saillante. Il est presque vrai de dire ici que c'est le peuple entier qui a eu du génie.

A ce procédé sans exemple dans l'histoire des arts, correspond la naissance d'un genre qui n'est pas moins nouveau : le portrait collectif ou le tableau civique.

Cette forme qui, pendant deux siècles, devait être celle même du génie national, n'est en son fond qu'un cas nouveau de la laïcisation tant de fois signalée dans le cours de ces pages. En son principe, tout tableau de « corps » n'est que la « sécularisation » de l'ancien tableau de confréries. Les éléments de ce genre étaient communs à toute l'Europe. Il existait partout des sociétés de bienfaisance, des confréries, des « serments » d'archers.

D'où vient que la Hollande ait seule sa *Ronde de nuit*? C'est qu'elle se trouva de bonne heure à cet égard dans une situation toute particulière. La Hollande, en effet, est encore de nos jours le pays de l'univers où l'association est la forme la plus naturelle de l'existence. Loin de détruire le

cadre des anciennes confréries, la révolution ne fit que leur donner une nouvelle activité. Elles furent l'organe principal de la renaissance nationale. On a eu l'occasion de voir quelle place tient dans la peinture le sentiment du « groupe » ; j'en ai donné plusieurs exemples de l'école des Pourbus. Les musées de Leyde, d'Amsterdam, en offrent plusieurs autres, empreints d'une gravité, d'une hauteur religieuse. Un tableau anonyme du Musée néerlandais (n° 224) est significatif : on y voit une famille à table, où la mère fait, avant le repas, dire la prière aux enfants. Évidemment, ce n'est pas la *Famille Pesaro* : mais les choses humaines, on ne sait trop comment, par la seule façon de les envisager, prennent une valeur insoupçonnée, une force profonde, mystérieuse et touchante.

Cette conscience inédite du sérieux des affaires de la vie, ce culte de l'existence en commun, ce beau sentiment collectif, sont certainement ce qu'il y a de meilleur en Hollande. On est toujours ramené, quand on parle de ce pays, à l'admiration de sa supériorité morale. Qui voudrait ne tenir aucun compte de la moralité dans le domaine de l'esthétique, se condamnerait lui-même à ne pas comprendre l'art hollandais. Quoi qu'il en soit, les circonstances se chargèrent au XVIe siècle de développer dans une mesure tout à fait imprévue ces puissances d' « affinité ». Des groupements de bienfaisance et de secours mutuels se formèrent dans chaque cité pour le perfectionnement du bien-être social. Nulle part on ne trouve plus d'asiles, d'hôpitaux. Les milices, les sociétés de tir, les anciennes compagnies d'archers, devenues compagnies de mousquets ou d'arquebuses, venaient de s'illustrer dans toutes les parties des Provinces-Unies ; en tout cas, elles prenaient chaque jour plus d'importance, et une conscience plus claire de leur rôle historique. Le sentiment national devenait ainsi la forme hollandaise de l'esprit héroïque. Religion, patrie, famille, les trois ou quatre grandes pensées de la race, son idée de la vie et celle de la mort, trouvaient ainsi leur expression parfaitement originale dans le tableau civique.

C'est dans ce genre d'ouvrages, qui reflète la part la plus vraiment précieuse de la vie hollandaise, que s'élabore la conscience d'un art national. Tant qu'il y eut une Hollande, ce genre corporatif ne cessa d'exercer les peintres. En prenant pour dates extrêmes le premier et le dernier tableau de cette espèce qui nous soient parvenus, du début du XVIe siècle à la moitié du XVIIIe, on a, par l'histoire du genre, un aperçu de l'école entière.

Il y a quatre classes différentes de tableaux de corps :

1° Les tableaux de milices ou sociétés de tir, appelées *Doelen* ;

2° Les curateurs d'établissements de bienfaisance ou de moralité publique, se faisant peindre dans l'exercice de leur fonction : ce sont les tableaux de « Régents » ou de « Régentes » ;

3° Les chefs de corporations marchandes, les bureaux de compagnies forment la classe de sujets connus sous le nom de « Syndics »;

4° La démocratie hollandaise a le culte de la science. Une des sciences les plus populaires a été la chirurgie. C'était celle qui offrait le plus d'intérêt pour des peintres. Michel-Ange disséquait. On connaît le frontispice du livre de Vésale, attribué à Titien. La « fabrique du corps humain » était pour tout artiste un sujet passionnant. De là le genre des « Leçons d'anatomie ».

Évolution du tableau de corps avant Frans Hals. — Le premier tableau de *doelen* qui nous soit parvenu, au musée d'Amsterdam, est daté de 1529. C'est un triptyque (les volets sont postérieurs à la partie centrale). Dix-sept personnages à mi-corps, alignés sur deux rangs, séparés par une balustrade. Costumes bourgeois, noirs, échancrure des cols à la François Ier. Les vieux sont devant, la jeunesse derrière. Les visages sont beaux, forts, de ton roux; les gestes vagues, énigmatiques, empreints d'embarras et de sincérité. Beaucoup d'attention, de circonspection, de conscience. Bonne galerie de bustes. Est-ce un tableau? L'auteur est un peintre d'Amsterdam, Dirck Jacobsz.

1531. Deuxième tableau. Dix-sept personnages en tenue de guerre, couverts d'armures bleuâtres, debout, toujours à mi-corps, devant une balustrade. Fond de montagnes, rochers très italiens, en formes d'outres, de pis de chèvre. Dans le ciel, deux petits anges apportent un objet qu'on ne discerne pas. Le tableau, qui provient du Cloveniers-doelen, a peut-être pour auteur Anthonis Teunissen.

1534. Allaert Claessens. Dix-huit figures, à mi-corps; uniforme amadou, collets noirs; tonalité plus terne, ordre plus compact et moins clair: est-ce un essai d'effet de foule? La perspective est défectueuse.

1556. Dirck Jacobsz; c'était, en son temps, le grand faiseur. Quatorze personnages; un quinzième sur la droite n'est qu'à l'état d'esquisse. Ce sont des bustes, mains comprises, disposés sur deux rangs: payait-on moins cher pour le second? Costumes civils, noirs, barrettes plates, petites fraises tuyantées; la moitié des personnages sont à table, mais, par politesse sans doute, ne mangent pas : ils posent. La difficulté est de les occuper: le chef tient une verge surmontée d'un oiseau d'or, insigne de sa fonction, je présume; d'autres un gant, une coupe, un papier qui est apparemment la liste d'appel de la compagnie. Indication de paysage.

1557. Du même encore. Toujours de beaux portraits, très individuels, des têtes résolues, énergiques, respirant le bon sens et le courage. Dessin très physionomique: on distingue les caractères et les tempéraments, on en ferait une étude. Mais toujours la même impuissance de composition; la conception est nulle. Ce peintre très remarquable ne compose pas

mieux qu'un photographe prenant un groupe de gymnastes. Un de ses personnages tient en main une tête de mort. Pourquoi?

1562. Cette fois, on a affaire à un nouveau venu, Dirck Barentsz, qui a été en Italie élève, dit-on, de Tintoret. Tableau lourd et compact. Essai de groupement un peu plus naturel, par la recherche du « motif ». On est à table. Têtes magnifiques. Supériorité décidée sur Dirck Jacobsz.

1563. Du même. Dix-sept personnages, à mi-jambes, mais pris de



Phot. Hanfstaengl

Fig. 545 — Dirck Barentsz : Gardes civiques.
(Musée d'Amsterdam.)

trois quarts vers la droite; on dirait qu'il y a un essai de mouvement, que la troupe esquisse une sortie.

1566. Du même encore. L'auteur revient au motif de son premier tableau, au thème du repas de corps, mais avec plus de force et des développements nouveaux. Cette fois il a réussi à placer tout son monde. Toujours la même vigueur, le même intérêt dans les têtes, avec plus d'animation et de vie dans l'ensemble. Le lien est trouvé, il y a du moins une idée ou un embryon d'idée. On sort décidément de la période des tâtonnements. Le peintre s'enhardit jusqu'à introduire une servante qui apporte un plat sur la table. Ce tableau fait époque et marque une date dans le genre. Il est resté proverbial : on l'appelle les *Pos-eters*, le « déjeuner de chabots ».

Deux numéros suivants, toujours du même auteur, n'ajoutent rien de neuf à ce premier résultat. Celui qui se place ensuite dans la série, le n° 1551, de Cornelis Ketel, daté de 1584, est aussi un tableau manqué.

Mais ce Ketel, que nous avons vu à l'œuvre en Angleterre, était un peintre fort singulier, un vrai original, qui, à force d'habileté, d'excentricité, en arriva, dit-on, à peindre avec les doigts, puis avec les orteils. Ce qui est sûr, c'est que son tableau de 1588 marque un progrès immense.

Tout à coup, les figures grandissent et se dressent en pied. Il y a un sol, un terrain, un décor autour d'elles. Elles s'y meuvent, s'y promènent, s'y retournent. Une somme de pittoresque surprenante est versée tout à coup dans la peinture. La composition colorée égale en imprévu la donnée du mouvement. Fanions jaunes et noirs, costumes de satin à



Phot. Braun et Cie

Fig. 546. — Cornélis Ketel : La Compagnie Dirck Rosencrans. (Musée d'Amsterdam.)

crevés, écharpes, franges, collerettes, cuirasses, rondaches damasquinées, piques et arquebuses, dallage de la salle, marbres de couleurs dans les architectures des fonds, — l'impression de vie arrive à une espèce de paroxysme ; l'animation confine au désordre, la pantomime s'exagère jusqu'à la gesticulation, le coloris devient presque du bariolage. Mais ce tableau de mauvais goût, plein de jactance et d'outrance, ne se laisse pas oublier : on ne fera plus « après » comme on faisait « avant ».

Dès lors, le mouvement se déclenche : les progrès se multiplient et ne s'arrêteront plus. A partir de 1596, commence la production de Pieter Isaacsz, un des meilleurs chercheurs, un des plus utiles ouvriers du genre des « *doelen-stukken* ». C'est lui qui donne, en 1605, la première formule des *Anatomies*, avec le tableau d'Amsterdam, la *Leçon du Docteur van der Meire* ; tandis qu'en 1599, Aert Pietersz inaugure par un puissant morceau la série des *Syndics*. Mais de nouveaux efforts se tentent de tous côtés ; chaque valeur qui s'annonce est une recrue au service du genre national, qui cristallise ainsi toutes les forces artistiques du pays. Avec

Gerrit Pietersz (1604), avec Mierevelt (1611), van der Voort (1612), Tengnagel (1615), Moreelse (1616), on approche décidément de la formule définitive; les temps sont mûrs: on n'attend plus qu'un maître, un homme de génie. Où va-t-il naître?

On put croire un instant que ce serait à La Haye, où travaille Jan Ravesteyn (1572?-1657). C'était une nouvelle édition de Mierevelt, mais plus rugueuse, plus populaire : une nature bourrue, incorrecte et puissante. Il faut voir, au Musée municipal de La Haye, la salle extraordinaire où sont conservées ses grandes œuvres. Son tableau de 1616, qui représente une sortie de la garde civique en train de descendre un escalier, — un tableau roux, un peu fauve, obstrué, — est plein de figures admirables, de visages couturés, boucanés, coiffés d'une étonnante ferraille, et respirant on ne sait quelle joie grandiose et héroïque. Le tableau de 1618, plus étouffé, plus grave, — un tableau de banquet, dans une salle fermée par une belle verdure, dont le ton froid sert de base à la gamme du tableau, — fourmille de morceaux sans prix. Tout est prêt, la matière, les idées, le sentiment : on est à la veille des chefs-d'œuvre. Depuis 1609, la Hollande est indépendante. Elle existe. Elle possède les éléments d'un art. Elle le sait. Il ne lui manque plus qu'un maître digne d'elle. D'où va venir, si ce n'est pas Ravesteyn, si ce n'est pas Moreelse, le génie qu'elle mérite?

En cette année 1616, Frans Hals débutait à Haarlem.

Conclusion. Le « Livre des peintres » (1604). — Il y avait un peintre, mort depuis une dizaine d'années, et qui se trouvait précisément le maître de Frans Hals. Ce n'est pas que les rares tableaux de Carel van Mander (1548-1606) vaillent la peine qu'on s'y arrête. Mais cet élève de Lucas de Heere, qui avait travaillé à Rome et à Vienne avec Spranger, et vu par toute l'Europe les colonies de ses confrères, conçut de bonne heure un projet qui devait l'immortaliser. Il se mit à recueillir partout les nouvelles de ces artistes et de leurs prédécesseurs, à recenser leurs œuvres, à rechercher leurs portraits, et à rassembler les matériaux d'un monument qu'il éleva à la gloire des maîtres de sa race; son fameux *Livre des peintres* parut en 1604.

L'œuvre du Vasari néerlandais venait bien à son heure. Comme celle de son émule italien, elle est pleine de fables et d'erreurs; elle n'en demeure pas moins un trésor de renseignements précieux. La critique moderne s'est surtout occupée de ce qui concerne les « primitifs ». Peut-être l'auteur lui-même jugeait-il autrement. Il met ingénument ses contemporains, un Floris, un Goltzius, au-dessus d'un Bouts ou d'un Van Eyck. Et il se trompe : mais il avait bien vu que ces maîtres inauguraient une nouvelle époque.

Sur tous ces peintres qu'il a connus, le témoignage de Van Mander est d'une valeur sans prix. Il nous montre à merveille la profonde révolution qui s'est accomplie de son temps dans l'art de peindre de son pays. L'art vient de se constituer, en quelque sorte, un nouveau fonds; il s'est reforgé une langue, une grammaire nouvelles. Les œuvres, sauf quelques exceptions, sont rarement très belles, mais elles sont la condition des chefs-d'œuvre qui vont venir. Aux environs de 1606, à la mort de l'auteur, le style et les idées sont prêts. Il y a mieux : Van Mander ne nous parle encore, en général, que de peintres « néerlandais »; mais voici que, dans cet ensemble de tendances nouvelles, se dégage la matière ou la substance de deux écoles, là où il n'y en avait encore qu'une seule. Le *Livre des peintres* marque une date. Dix ans ne s'écouleront pas, que déjà Rubens et Frans Hals n'aient donné les premiers des chefs-d'œuvre classiques de la Flandre et de la Hollande.

BIBLIOGRAPHIE

LODOVICO GUICCIARDINI. *Descrizione di tutti i Paesi Bassi*, Anvers, 1581, trad. franç. Amsterdam, 1609. — CAREL VAN MANDER. *Le Livre des Peintres* (1604), traduction, notes et commentaires par Henri Hymans. Paris, 2 vol., 1884. — CRIST. KRAMM. *De Levens en werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders*, Amsterdam, 7 vol., 1857-1864. — PH. ROMBOUTS et TH. VAN LERIUS. *Les Liggeren et autres Archives historiques de la Gilde anversoise de Saint-Luc*, Anvers et La Haye, 2 vol., 1864-1876. — ALEX. PINCHART. *Archives des Arts, Sciences et Lettres*. Gand, 3 vol., 1860-1863. — VAN DEN WILLIGEN. *Les anciens artistes de Harlem*, La Haye, 1870. — EM. NEEFS. *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*. Gand, 2 vol., 1876. — D. O. OBREEN. *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis*, 7 vol., 1877-1887. — MAX ROOSES. *Geschichte der Malerschule Antwerpens*, Munich, 1881. — TAUREL. *L'art chrétien en Flandre et en Hollande*. Amsterdam, 2 vol., 1881. — VAN DEN BRANDEN. *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Anvers, 1883. — BERTOLOTTI. *Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII*, Florence, 1880; *Giunte agli artisti Belgi ed Olandesi*, Rome, 1885. — VAN SOMEREN. *Essai d'une bibliographie de l'histoire spéciale de la peinture en Hollande et en Belgique*, Amsterdam, 1882. — H. RIEGEL. *Beiträge zur Niederländischen Kunstgeschichte*, Berlin, 2 vol., 1882. — A. VON WURZBACH. *Niederländisches Künstlerlexikon*, Leipzig, 2 vol., 1906-1910.

ADRIEN-MOUREAU. Un artiste anversois au temps des guerres de Flandre : Martin de Vos et ses graveurs. *L'Art*, 1894, IV, 456. — DE ROEVER. Pieter Aertsen, gezegd Lange Pier, *Oud Holland*, VII. — SIEVERS. *Pieter Aertsen*, Leipzig, 1908. — B. RIEHL. *Geschichte des Sittenbildes in der deutschen Kunst bis zum Tode des Pieter Brueghel*, 1884. — H. HYMANS. Pierre Brueghel. *Gazette des Beaux-Arts*, 1890-1891. — EMILE MICHEL. *Les Brueghel*, Paris, 1893. — FRIEDLÄNDER. *P. Brueghel des Altere Gemälde in Kunsthistorischen Museum*, Vienne, 1904. — A. ROMDAHL. P. B. d. A. und seine Kunstschaften. *Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXV, 3. — L. MAETERLINCK. *Le genre satirique en Flandre*, Bruxelles, 1907. — CH. BERNARD. *Pierre Brueghel l'Ancien*, Bruxelles, 1908. — G. GLÜCK. *Les Brueghel du Musée de Vienne* (trad. française), Bruxelles, 1910. — G. CRIVELLI. *Giovanni Brueghel pittor fiammingo*. Milan, 1868. — L. BLEYNIÉ. *Jean de Velours*, Toulon, 1886. — AMÉDÉE LYNEN. *Sébastien Franck*. Bruxelles, 1901. — D. FRANCKEN. *Adriaen van de Venne*. Amsterdam, 1878. — DR JOHANNA DE JONGH. *Het Hollandsche landschap*, La Haye, 1903. — FRIEDLÄNDER. *Jahrb d. Königl. preuss. Kunstsamml.*, t. XXX. 1909, p. 10 et suiv. (sur Coninxloo). Cf. *Revue de l'Art chrétien*. XI, 1911, p. 475 et suiv.. — Sur Hans Bol : A. L. ROMDAHL. Ueber die beiden grossen Landschaften in Stockholmer Museum. *Repert. f. Kunstwiss.*, XXVI, 135. — A. MAYER. *Das Leben und die Werke der Brüder Matthaüs und Paul Brill*, Leipzig, 1910. (Cf. R. Eisler. *Burlingt. Magaz.*, t. VII, 1905, p. 54). — KERVYN DE VOLKAERSBEKE. *Les Pourbus*, Gand, 1870. (Cf. James Weale, *Bruges et ses environs*). — A. BASCHET. Frans Pourbus. *Gaz. des Beaux-Arts*. 1868, t. XXV, p. 277, 438. — O. HAVARD. *Michel van Miereveldt et son gendre*, Paris, 1894. — P. SCHELTEMA. *Historische Beschrijving der schildereien van het Raadhuis te Amsterdam*. Amsterdam, 1879. — A. RIEGEL. Das holländische Gruppenporträt. *Jahrbücher* des musées de Vienne, t. XXIII, 1902.

CHAPITRE XIX

LA TAPISSERIE ET LE MOBILIER AU XVIE SIÈCLE[1]

I

LA TAPISSERIE

Dans un chapitre précédent, l'histoire de la tapisserie a été interrompue peu après l'occupation d'Arras par les troupes de Louis XI (1477). Comme celle des autres arts du dessin, elle nous montrera maintenant, au cours d'une centaine d'années, les progrès, plus ou moins rapides selon les pays, et finalement le triomphe de l'idéal de la Renaissance. Si les ateliers flamands atteignent alors leur apogée et sont, de beaucoup, les plus prospères de l'Europe, l'Italie leur impose son goût et les modèles de ses peintres. Moins active, la haute lisse française semble résister plus longtemps aux nouveautés qui cependant séduisaient nos rois. Mais pour suivre dans notre pays la persistance des traditions du Moyen Age, il nous faut d'abord distinguer, parmi les tapisseries du temps de Charles VIII et de Louis XII, les œuvres françaises des flamandes, et cette distinction est souvent malaisée.

Tapisseries franco-flamandes. — Cette époque, en effet, nous a laissé maintes tapisseries de nationalité mal connue. Viennent-elles de Tournai, ville limitrophe, qui ne fut définitivement séparée de la France qu'en 1521? M. Eugène Soil le pense, et il fonde son opinion sur des arguments assez forts : suprématie de Tournai, attestée par ses archives, aussitôt après la ruine d'Arras; rapports fréquents de ses artisans avec la Champagne, la Bourgogne ou la Normandie.... Malheureusement les

1. Par M. Léon Deshairs.

œuvres mentionnées dans les comptes, qui pourraient être si précieuses comme pièces de comparaison, n'ont pas été retrouvées, et, d'autre part, l'origine tournaisienne de celles qui nous restent n'est pas établie par des preuves décisives. Lorsque M. Soil revendique pour sa ville des tentures « où les deux écoles se sont en quelque sorte fondues », et qui, « encore gothiques par leur inspiration, appartiennent à la Renaissance par une foule de détails », il s'appuie sur des présomptions. Sa définition du style de Tournai est très vraisemblable, mais elle procède d'hypothèses et non de faits. De plus, comme elle est large, elle l'engage à pousser ses revendications un peu loin.

D'autres suppositions sont possibles. Peut-être certaines pièces au caractère ambigu ont-elles été tissées d'après des cartons français par ces artistes flamands qui s'expatriaient si volontiers et qui n'étaient pas, comme les haute-lisseurs d'aujourd'hui, des interprètes dociles. Peut-être les cartons mêmes avaient-ils été peints chez nous par des Flamands qui, sans oublier tout à fait leur éducation première, s'étaient plus ou moins adaptés à un milieu nouveau. Peut-être enfin, ces tapisseries témoignent-elles tout simplement, comme tant de miniatures et de tableaux de la même époque, d'influences septentrionales. Mais ni la technique, ni les sujets, ni les costumes ne peuvent nous aider beaucoup à choisir entre ces hypothèses, quand le style des œuvres nous laisse incertains.

Au Nord comme au Centre ou au Midi les procédés sont sensiblement les mêmes ; la finesse ou la grossièreté du travail dépendent sans doute moins de l'atelier que du prix convenu. Les programmes des tentures religieuses ne varient guère d'une région à l'autre puisqu'ils sont dictés par des prêtres qui s'inspirent aux mêmes sources et prennent pour guides, en particulier, — on sait avec quelle richesse d'arguments M. Mâle l'a démontré — deux ouvrages alors très répandus, la *Bible des pauvres* et le *Speculum humanæ salvationis*. S'il s'agit de tapisseries à sujets profanes, l'histoire du costume est encore trop mal connue dans ses détails pour donner des indications très utiles. On comprend donc les hésitations des historiens de la Tapisserie. Quand ils disent : « tapisseries franco-flamandes », c'en est un aveu ; mais ces mots expriment bien la physionomie complexe des œuvres ainsi désignées.

Parmi ces tentures de nationalité discutée, une des plus typiques est l'*Histoire de la Passion*, de la cathédrale d'Angers. Elle appartenait à l'origine à l'église Saint-Saturnin de Tours, à laquelle Pierre Morin, trésorier général du Bureau des finances, l'avait léguée, le 16 mai 1505, « à la charge de faire chanter tous les vendredis une messe en l'honneur des cinq plaies de N.-S. Jésus-Christ ». Dans ses quatre panneaux, si pleins et si émouvants, un artiste de la fin du xve siècle a exprimé avec force

la dévotion de ses contemporains aux souffrances qui ont racheté les hommes, leur évocation passionnée et précise de tous les moments du drame sacré. Faut-il, avec l'historien de la cathédrale d'Angers, M. de Farcy, le rattacher à l'école flamande? Devons-nous plutôt, comme fait M. Destrée, le croire français? C'est à cet avis que je me rallierais, en considérant surtout la finesse des visages de femmes et l'irrégularité expressive des types masculins.

La *Vie du Christ* en quatorze pièces, qui, depuis 1518 — mais les cartons ont sans doute été peints aux environs de l'année 1500, — orne, grâce à la libéralité de l'abbé Jacques de Senecterre, « le moine artiste », le chœur de l'église abbatiale de la Chaise-Dieu, n'est guère moins mystérieuse. Ses personnages ne sont ni flamands ni tourangeaux. Ses compositions, quelquefois denses jusqu'à l'excès, sont loin des clairs récits que l'on contait alors aux bords de la Loire. M. Mâle nous a révélé la principale raison de cette particularité : c'est que l'artiste, non content de s'inspirer, comme plusieurs de ses contemporains, des gravures de la *Bible des pauvres* et du *Speculum humanæ salvationis*, en a fait, le plus souvent, de véritables copies. Chaque scène de la vie du Christ est généralement représentée entre deux épisodes de l'Ancien Testament qui en sont les « figures ». Il en résulte pour nos yeux quelque confusion : « figure » et « réalité », qui sont au même plan, luttent d'intérêt. Mais par la plénitude des compositions, la riche couleur de la laine rehaussée de soie et d'or, ces œuvres savantes sont d'une grande beauté décorative. Pour expliquer leur présence au fond de l'Auvergne, à l'écart des centres où la haute lisse florissait alors, M. J. Guiffrey suppose que Jacques de Senecterre les fit exécuter dans les murs mêmes de l'abbaye par des tapissiers nomades.

Tapisseries françaises de 1480 a 1550. — Nous voici cependant sur un terrain plus sûr. On voit encore, ou on a trouvé naguère, surtout dans l'heureuse région de la Loire, en Bourgogne et en Champagne, des tapisseries religieuses ou profanes, apparentées entre elles, quoique variées, dont on ne songe pas à chercher bien loin l'origine, tant elles sont en harmonie avec les autres œuvres d'art nées sur notre sol. Sans doute, les auteurs, sauf une exception, en sont restés inconnus et, moins heureux dans leurs recherches qu'ils ne l'avaient été pour le siècle précédent, les érudits n'ont retrouvé dans les archives du xvie siècle la mention d'aucun atelier français avant 1521. Sans doute aussi, rien n'empêchait les mécènes qui ont fait tisser dans ces tentures leur blason, leur devise, quelquefois même leur nom et leur portrait, de les commander à des étrangers. Mais le dessin, la composition, la préférence accordée à certains sujets, tout, en elles, exprime un idéal différent de

celui qui rayonne alors dans les tapisseries authentiquement flamandes.

En Flandre, des compositions savantes, encadrées de bordures, des allégories propices à de beaux groupes symétriques, des inscriptions latines, d'amples draperies aux remous nombreux, peu d'action et, plutôt que des acteurs, des figurants aux faces impersonnelles et immobiles; une exécution souvent raffinée : l'art d'une forte école de décorateurs inspirés par des maîtres qui ont vu l'Italie et en ont rapporté un goût de cadence et de régularité classique. Au contraire, les peintres, moins habiles mais plus émus, des tapisseries que nous croyons françaises sont les héritiers des enlumineurs du Moyen Age. Ils composent un tableau comme on illustre un récit. Leur dessin est inégal et inégalement rendu par le tapissier, mais souvent d'une si juste élégance ! Il arrive que leurs draperies se brisent avec sécheresse, mais elles tombent sans plis excessifs. Leurs acteurs sont parfois laids, mais leurs traits ont du caractère et de l'expression, et tous, du regard et du geste, participent vivement au drame. Pour plus de clarté, des légendes en français commentent chaque scène. Quand l'auteur a conté l'histoire d'un saint local ou de la Vierge Marie, d'un style simple, alerte, précis, quand il a, sur un fond de fleurs des champs, peint de jeunes seigneurs et des dames devisant, jouant et chantant, ou des bergers et des bergères, il juge sa tâche finie et ne songe point à présenter sa composition avec art dans un cadre de fleurs tressées.

SUJETS RELIGIEUX. — Les sujets des tentures destinées aux églises sont le plus souvent empruntés à la vie des saints, dont le culte avait pris au XVe siècle une grande extension. Au Mans, c'est l'*Histoire de saint Gervais et de saint Protais*. L'inscription du dernier tableau nous apprend qu'elle fut offerte en 1509 à l'église de cette ville par le chanoine Martin Guérande. Lui-même s'est fait représenter, à genoux et les mains jointes, devant l'autel qui porte la châsse des saints : il a la face replète, noble et fine, les cheveux rares sur le front et bouclés derrière l'oreille; c'est un vrai portrait. Son saint patron l'accompagne, à cheval et l'épée haute, prêt à partager son manteau. Et devant ses yeux repassent les épisodes de la vie des martyrs qui, dans les dix-sept tableaux, reparaissent périodiquement, deux à deux et vêtus de robes blanches. Leur père Vital est supplicié; leur mère rend son âme à Dieu; ils donnent leurs biens aux pauvres; un évêque les baptise; ils jettent « le diable hors du corps d'une jeune fille », bâtissent une chapelle, sont saisis par les gens d'armes de Néron, refusent devant son trône de renier leur foi, sont traînés en prison, où un ange les réconforte, et exécutés devant les murs de Milan. Mais un bourgeois de la ville, aidé de son fils, coud soigneusement leurs corps dans un linceul, et les reliques des martyrs, portées dans l'église, guérissent « un aveugle et plusieurs malades...

présent saint Ambroise et plusieurs autres prélats ». Ainsi le drame court au dénouement et tous les personnages, bons bourgeois, bourreaux ignobles, pauvres aux disgrâces variées, empereur féroce, conseiller au regard félon, jeunes saints dont le visage ingénu rayonne, sont caractérisés avec force. Nul sacrifice à la symétrie, nul remplissage. Mais le peintre n'a garde d'oublier les détails pittoresques : le chien de Néron qui, au pied du trône, aboie furieusement, une fleur, un arbre. Et si, dans l'architecture du premier plan, le décor italien se mêle aux profils



Phot. de la Comm. des M. H.

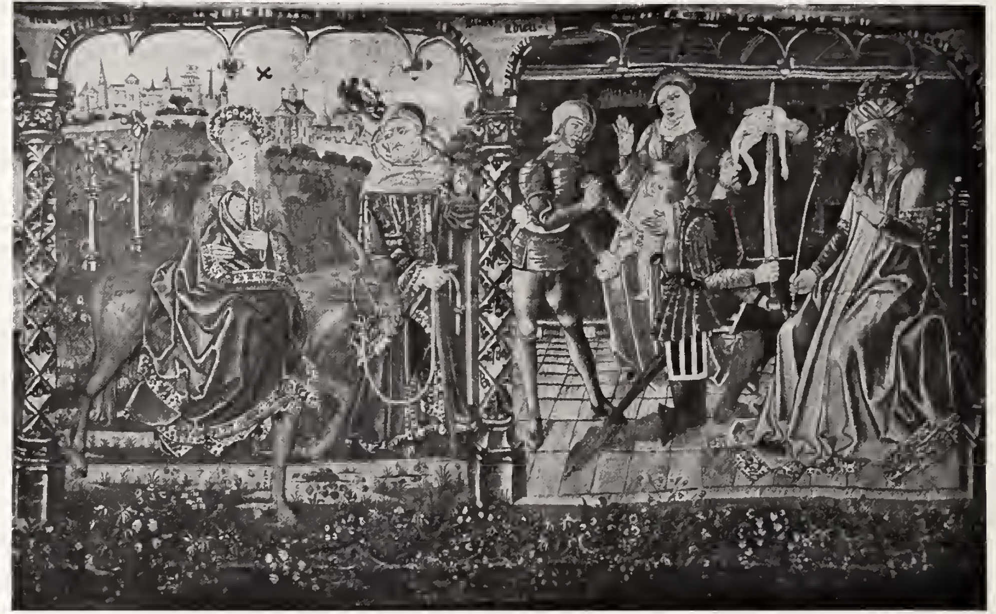
Fig. 547. — Histoire de saint Gervais et de saint Protais.

(Cathédrale du Mans.)

gothiques, on voit sourire dans les paysages les jolies maisons françaises du temps de Louis XII.

J'ai pris cette œuvre pour exemple, mais combien d'autres nous charment par la même bonhomie, la même heureuse abondance de détails familiers. Le Musée du Louvre conserve une des plus anciennes, de provenance inconnue, la *Légende de saint Quentin*, autrefois dans la collection Revoil. A Beaune, c'est l'admirable *Vie de la Vierge* donnée à l'église Notre-Dame par l'archidiacre et chanoine Hugues le Coq. Une inscription nous apprend qu'elle fut faite « l'an de grâce mil V ». Mais, selon les renseignements trouvés par Joseph Garnier dans les archives, les modèles en auraient été tracés sur la toile sensiblement avant cette date par un peintre de Dijon (sans doute de famille flamande), nommé Jean Spicre. C'est une suite de tableaux merveilleusement clairs, pleins

d'intimité et d'émotion, séparés par des arcatures en anse de panier dont les colonnes reposent sur un tapis continu d'herbe fleurie et peuplée d'oiseaux. Les figures, un peu courtes dans leurs robes de brocart et leurs manteaux trop froissés, ont quelque lourdeur bourguignonne, mais une profondeur d'expression qu'on ne saurait oublier. Tout près de Beaune, la cathédrale d'Auxerre devait, depuis 1502, à la libéralité de l'évêque Jean Baillet l'*Histoire de saint Étienne*, longue de plus de



Phot Giraudon.

Fig. 548. — Vie de la Vierge.
(Église Notre-Dame de Beaune.)

trente mètres, si belle de couleur, si riche de mouvement et de vie, qui appartient aujourd'hui au Musée de Cluny.

Dans la région de la Loire où la succession approximative des œuvres nous ramène, il faut se borner à énumérer : la *Vie de saint Martin* et la *Vie de saint Jean-Baptiste*, conservées à la cathédrale d'Angers ; l'*Histoire de la Figure de Jésus-Christ et de son Saint Sacrement*, donnée à l'abbaye de Ronceray près d'Angers, entre 1505 et 1518, et dont le Louvre possède une pièce ; la *Vie de saint Martin*, offerte à l'église de Montpezat près de Cahors, par le doyen Jean Desprez, mais qui paraît bien être d'origine tourangelle. Malgré ses costumes du temps de François Ier et ses piliers dont les arabesques accusent une intelligence et une copie de plus en plus exactes des modèles italiens, la *Vie de saint Florent* (en partie à Saint-Pierre de Saumur, en partie à Angers) témoigne de la longue persistance de l'inspiration du Moyen Age chez nos peintres de cartons. Or, elle avait été commandée par Jacques le Roy, abbé de Saint-

Florent près de Saumur, en 1524, trois ans seulement avant la date où Jacques de Semblançay donne à Saint-Saturnin de Tours l'*Histoire*, tout italienne, *de saint Saturnin*, exécutée d'après les cartons d'un Florentin établi en Touraine, André Polastron.

Deux œuvres plus connues, la *Vie de la Vierge* et la *Vie de saint Remi*, exécutées entre 1509 et 1532 pour Robert de Lenoncourt, archevêque de Reims, qui donna l'une à la cathédrale et l'autre à l'église Saint-Remi, apportent le même témoignage, si tant est, comme nous le croyons, qu'elles sont françaises. On en a quelquefois douté et il est incontestable qu'on peut y retrouver, comme dans mainte peinture française de cette époque, des influences flamandes. Mais qu'on les compare dans l'ensemble aux tapisseries bien flamandes du début du XVIe siècle conservées à Madrid : n'est-ce pas un tout autre art ?



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 549. — Histoire de saint Remi.
(Église Saint-Rémi, à Reims.)

M. Soil, il est vrai, ne les attribue pas à Bruxelles mais à Tournai, parce que nul centre assez actif pour produire des suites de cette importance ne se trouvait alors plus près de Reims, nul où le goût français et les procédés flamands dussent être mieux fondus. Il remarque, en outre, que, même après la séparation politique, l'évêché de Tournai resta suffragant de l'archevêché de Reims. Enfin, lorsque, en 1535, le chanoine Simon de Roucy veut offrir à la cathédrale Saint-Symphorien une histoire du patron de cette église, il fait venir à Reims, pour s'entendre avec lui, un tapissier de Tournai, Jehan du Molin. Malheureusement l'*Histoire de saint Symphorien* est perdue. Rien ne prouve qu'elle ait présenté quelque analogie avec les tapisseries de Reims. En son absence et en l'absence de renseignements sur les auteurs de ces dernières, il est donc également impossible d'admettre ou de contredire absolument la thèse de M. Soil. On peut toutefois répondre que, quelle qu'ait été la nationalité des peintres et des tapissiers, sans doute nombreux, qui colla-

borèrent aux tentures de Notre-Dame et de Saint-Remi, en quelque lieu que les artisans aient dressé leurs métiers, le caractère français de ces tentures frappe même l'érudit qui les revendique pour Tournai ; qu'avant de venir à Reims, leur donateur avait occupé pendant onze ans le siège de Tours et qu'enfin, si la *Vie de la Vierge* et surtout l'*Histoire de saint Remi* offrent, par le style narratif, le caractère des physionomies, la facture un peu sèche et aiguë des draperies, les tonalités claires, quelque parenté avec d'autres œuvres, c'est bien plus avec les histoires de saints de la vallée de la Loire et celle d'Auxerre qu'avec aucune tapisserie flamande connue. Comme elles, elles n'ont pas de bordures ; comme elles, elles n'ont d'italien que le décor architectural, tandis que le sentiment en reste profondément gothique.

Mais les peintres à qui les cartons en furent commandés avaient à résoudre un problème nouveau et difficile. Toutes les tapisseries que nous avons citées plus haut (sauf la *Passion* d'Angers et trois panneaux de la tenture de la Chaise-Dieu) sont en effet des dosserets, c'est-à-dire des pièces beaucoup plus longues que hautes, destinées à être suspendues au-dessus des stalles d'un chœur. Des figures debout, un peu plus petites que nature, en occupent presque toute la hauteur, et il suffisait, pour achever de remplir le champ, de peindre, sous leurs pieds, un peu de sol, et, derrière elles, un paysage avec une mince ligne de ciel. L'effort pour obtenir l'unité de composition de chaque panneau était ainsi limité dans une seule dimension. Au contraire, les tapisseries de Reims, destinées à la décoration des nefs, ont chacune environ cinq mètres de côté. Comment couvrir sans confusion et sans donner aux figures des proportions colossales, ces grandes surfaces carrées ? Un Brabançon eût résolu la difficulté par une habile mise en scène, en groupant autour des acteurs principaux de nombreux comparses aux faces ivoirines, étagés comme sur des gradins. Un Florentin ou un Romain eussent placé l'horizon assez bas et dressé sur le ciel des architectures hardies. Les auteurs des cartons de Reims, économes du beau tissu qui reproduisait leurs inventions, ont pris simplement le parti de juxtaposer et de superposer dans chaque panneau autant de scènes courtes et claires qu'il en fallait pour le bien remplir. Le peintre de la *Vie de la Vierge*, exécutant le programme d'un théologien, dispose avec une certaine régularité autour de la scène principale des épisodes parallèles de l'Ancien Testament. Le peintre de l'*Histoire de saint Remi* varie ses subdivisions avec plus de liberté et dessine aussi ses figures d'un style plus large. Ils ont eu, l'un et l'autre, le bénéfice de leur franchise, puisque en somme on les entend mieux que s'ils avaient obtenu par des artifices une apparente unité.

Dans ces œuvres, où l'artiste semble n'avoir eu d'autre ambition que de dire en un langage clair et émouvant ce qu'il avait à dire, l'effet déco-

ratif est obtenu comme par surcroît, par la grâce de la logique et du bon sens. Il en est d'autres qui accusent au contraire nettement une intention décorative. Ce sont ces tentures si originales, qui ne représentent pas la Passion du Christ, mais qui l'évoquent, au moyen de légendes et de symboles. L'horreur du drame est cachée ; des inscriptions nous le rappellent, tandis que de beaux anges pensifs portent les instruments du supplice : la couronne d'épines, la croix, l'éponge trempée dans le fiel, la lance.... M. de Farcy cite des compositions analogues dans la peinture murale du début du XVIe siècle. Dans une tapisserie de Notre-Dame de Nantilly, les anges sont debout, chacun dans le cadre d'une baie rectangulaire, sur un fond de losanges et de rosettes. Leurs draperies, aux plis calmes, rappellent la sculpture des bords de la Loire aux environs de 1500. Dans une tenture donnée, entre 1515 et 1520, au prieuré de Sainte-Croix par Marguerite d'Armagnac, veuve de Pierre de Rohan, et conservée aujourd'hui à la cathédrale d'Angers, ils s'agenouillent de distance en distance entre de larges parchemins déroulés, couverts d'inscriptions en vers octosyllabiques. Le fond fait valoir leurs ailes multicolores et le riche tissu de leurs dalmatiques et de leurs chapes. C'est ce fond bleu foncé semé de fleurettes qui donne, nous allons le voir, un caractère si particulier aux tapisseries profanes de la même époque.

SUJETS PROFANES. — Celles-ci, plus rares jusqu'au milieu du XVIe siècle et plus exposées dans la suite aux vicissitudes, nous sont parvenues en moins grand nombre que les tentures destinées aux églises.

Une des plus précieuses, prêtée en 1904 par le baron de Schickler à l'exposition des Primitifs français, représente, sur un semis de fleurs, avec la sincérité d'un portrait, Charles VIII, monté sur un cheval blanc, l'épée haute et le casque empanaché. Peut-être postérieure à la mort du roi (1498), elle date assurément au plus tôt de ses toutes dernières années, puisque cette fière inscription, tissée dans un angle, y rappelle la conquête de Naples : *Carolus invicti Ludovici filius, olim Parthenopem domui, saliens, sicut Hannibal, Alpes.* Dans la bordure (alors une exception), des amours lancent des flèches ; et, non moins que le parallèle entre le héros moderne et un héros de l'antiquité, ces petites figures nues annoncent l'esprit de la Renaissance. Au témoignage d'une gravure publiée par Montfaucon, Pierre de Rohan, seigneur de Gié et du Verger, grand amateur de tapisseries, se dressait de même, à cheval et en armure, sur une des pièces d'une tenture qui existait encore au château du Verger à la fin du XVIIIe siècle.

Mais de tels portraits sont rares. Le plus souvent, nos tapisseries profanes du XVe siècle et du début du XVIe représentent tantôt des tableaux rustiques, des idylles champêtres (paysans, bergers et bergères du Musée des Gobelins, du South-Kensington, des collections Schutz, Mège, Albert

Bossy...), tantôt des épisodes de chasse où la fiction se mêle parfois au réalisme le plus précis, comme dans la *Chasse à la Licorne* du château de Verteuil, tantôt enfin des scènes de romans dont le sens nous échappe, des groupes agréables à voir, où il est difficile de faire la part de la représentation directe des plaisirs seigneuriaux et celle de l'allégorie.

La *Dame à la Licorne*, du château de Boussac (dans la Creuse), acquise en 1882 par le Musée de Cluny, est la plus célèbre de ces attrayantes et énigmatiques tentures. Le style général, les costumes, les meubles, en fixent la date aux environs de 1500. Les armoiries correspondent à celles d'une famille lyonnaise, les Le Viste, seigneurs de Fresne, qui donna un président au Parlement de Paris. Mais les gestes de la jeune dame vêtue de brocart et de soie moirée, ses changements de coiffure, sa rêverie devant l'orgue portatif, ou son expression assurée quand elle tient un étendard, le rôle du lion domestique et de la licorne qui l'accompagnent dans chaque tableau, les rapports du sujet et des armoiries reproduites avec insistance... sont encore inexpliqués. En attendant la clef du mystère, on ne peut que subir le charme de l'original et harmonieux décor et observer ses analogies avec quelques autres œuvres : les deux belles *Allégories* de la collection Martin Le Roy, le *Concert* d'Angers et celui du Musée des Gobelins, les *Musiciens* de la collection Albert Bossy, les *Scènes de la vie seigneuriale* du Musée de Cluny.... On peut en rapprocher encore, pour le style sinon pour le sujet, la *Preuse Penthésilée* de la cathédrale d'Angers ainsi que l'*Hercule au lion* et les *Jeux d'enfants nus*, donnés au Musée des Arts Décoratifs par M. Jules Maciet. Le *Concert* de la cathédrale d'Angers, aux armes de Pierre de Rohan, semble désigner la région de la Loire plus que toute autre comme lieu d'origine de ces tapisseries.



Phot. Giraudon.

Fig. 550. — La Dame à la Licorne.
(Musée de Cluny.)

Malgré les nuances qui donnent à chacune sa physionomie propre, elles présentent en effet des ressemblances nombreuses : M. Marquet de

Vasselot les a signalées dans son étude si approfondie des tapisseries de la collection Martin Le Roy. La principale consiste dans le fond qui leur est commun, un fond tout fleuri de fleurs de notre pays : primevères, marguerites, anémones, pervenches, œillets, pensées, violettes, ancolies.... Ce décor n'est pas alors une entière nouveauté. On en trouverait l'origine lointaine à la fois dans les maigres rinceaux qui ornent quelques œuvres du XIVe siècle (l'*Apocalypse* d'Angers, la *Présentation de Jésus au Temple*, du Musée de Bruxelles) et dans les bandes étroites de fleurettes clairsemées où les tapissiers du XVe siècle avaient exprimé un amour ingénu de la nature. On citerait des semis de fleurs très denses avant 1477, puisque l'un d'eux forme, avec les armoiries de Charles le Téméraire, tout l'intérêt d'une tapisserie conservée au Musée de Berne.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 551. — Le Concert.

(Cathédrale d'Angers.)

Mais, aux environs de 1500, la végétation devient plus libre, plus souple, plus généreuse ; l'air y circule. Sur certaines pièces, comme la *Chasse* de Verteuil, la floraison merveilleuse s'arrête à mi-hauteur ; c'est un tapis multicolore au pied des arbres d'une forêt. Le plus souvent, elle monte jusqu'au haut, variée, vivante, et cependant (grâce à sa continuité même, à la juste échelle des corolles et aux rappels de tons) d'une richesse assez discrète pour ne pas attirer l'attention plus que les élégantes figures qu'elle enveloppe de toute part. Des oiseaux y volent ou picorent. Le singe qui, dans la suite, amusera si souvent nos décorateurs, y prélude à ses jeux ; on ne s'étonnera pas de le rencontrer dans les parcs seigneuriaux, puisqu'il fait alors une apparition plus imprévue au pied d'un pilastre, dans la *Vie de la Vierge* de Reims. Des quadrupèdes variés y rôdent, ou sont assis gravement : chiens, lapereaux, voire des fauves, comme, à peu près à la même époque, au milieu de la flore des tissus persans. Mais en Perse, l'artiste, ainsi qu'aux temps lointains, les adosse ou les affronte. Cette recherche de symétrie orientale est généralement absente de nos tapisseries ; on n'en trouverait guère d'exemples que dans la tenture du Musée de Cluny, où non seulement le lion et la licorne, mais

quelquefois aussi des animaux au rôle plus effacé, s'opposent assez régulièrement deux à deux.

Le tissu où plantes et animaux se mêlent est généralement vert ou bleu foncé, tel un sol herbu au-dessus duquel des tiges, sortant de bouquets de feuilles, balanceraient des fleurs innombrables. Dans les *Allégories* de M. Martin Le Roy et dans la tenture de la *Dame à la Licorne*, il est au contraire d'un beau rouge pâli par le temps : c'est un tapis, non pas planté, mais jonché de tiges éparses ; quelques-unes ont même la tête en bas et toutes montrent nettement l'écorce fraîchement arrachée qui se recourbe. Sur cette jonchée flottent étrangement des îlots de verdure portant des arbustes et d'élégants personnages.

Rouges ou verts, ces décors printaniers, conventionnels dans l'ensemble et si vrais dans chaque détail, vont bientôt faire place à des paysages aux perpectives savantes. Avec eux disparaîtront, abandonnés pour des allégories mythologiques, les jolis groupes qu'ils accompagnaient si bien, héros de romans oubliés, seigneurs et dames jouant de l'orgue et du luth, chantant, cueillant les fleurs de la vie.

Les ateliers flamands. — Toutes ces tapisseries profanes appartiennent à l'aube du XVIe siècle. L'étude des tentures d'église nous avait conduits jusqu'à une date plus avancée, jusqu'aux environs de 1530. A partir de ce moment l'art de la haute lisse languit dans notre pays ; nous verrons plus loin que les efforts de nos rois pour le ranimer n'eurent d'abord qu'un succès médiocre.

En Flandre aussi, le premier tiers du XVIe siècle fut pour ce bel art la période la plus brillante. Mais la prospérité des ateliers flamands dura plus longtemps que celle des nôtres ; elle ne commença à décroître qu'après la mort de Charles-Quint. De plus, leur production fut infiniment plus abondante et plus hardie, et si leurs œuvres n'ont pas l'élégance nerveuse, la simplicité, la limpide bonhomie qui ont tant de charmes pour le goût français, les plus belles d'entre elles se recommandent par d'autres mérites : l'ampleur des compositions, la pondération harmonieuse des groupes, une richesse de matières et une perfection technique qui n'ont pas été dépassées.

Quand on parle des tapisseries flamandes du XVIe siècle, on songe surtout à celles de Bruxelles, capitale du Brabant. Non qu'il n'y ait eu des ateliers actifs dans le voisinage, à Tournai, Bruges, Enghien, Audenarde et même Valenciennes, Lille et Gand. Mais comment distinguer leurs œuvres, en l'absence de renseignements certains ou de marques ? Or, les marques de tapissiers et de villes (les deux B.B. de Bruxelles, séparés par l'écu de gueules, le B dans une couronne, surmontant une broche, marque de Bruges, la tour crénelée de Tournai, les besicles

d'Audenarde...) ont souvent disparu avec les lisières usées ; puis elles ne furent obligatoires qu'à partir de l'édit de 1528, et, à cette date, Bruxelles a incontestablement éclipsé toutes ses rivales.

Aux ateliers de Tournai, mieux connus par les archives que par les tapisseries conservées, M. Soil attribue, à cause de son style « franco-flamand », l'*Histoire de la chaste Suzanne*, de la collection Paul Marmottan, bien que cette remarquable tenture porte les armes de deux familles dijonnaises qui s'allièrent au début du XVIe siècle. Si l'on admet cette attribution, l'*Histoire de Judith*, du Musée de Bruxelles, serait également tournaisienne, car elle présente des draperies, des types, des colonnettes et des arcatures d'aspect métallique analogue. Les ateliers de Tournai déclinèrent à partir de l'annexion de la ville aux Pays-Bas espagnols (1521).

De Bruges, une seule œuvre bien authentique, l'histoire, dense de composition et sourde de tons, de la *Levée des Sièges de Dôle et de Salins par Louis XI*, grâce à un miracle de saint Anatoile. Elle fut exécutée de 1501 à 1505 ou 1506, par Jean Sauvage, pour le chapitre de l'église de Salins : le Musée de cette ville en conserve deux panneaux de petites dimensions, celui des Gobelins une pièce plus grande.

Enghien, propriété de la maison de Luxembourg, reçut des commandes de Philippe de Clèves et de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas. C'est la patrie du célèbre Van Aelst, qui, dans la suite, se fixa à Bruxelles. Les ateliers d'Enghien étaient encore fort réputés à la fin du XVIe siècle, puisque c'est à eux que fut confiée, vers 1580, l'exécution de la tenture des *Fêtes de Henri III*.

Audenarde aurait eu la spécialité, non le monopole, des verdures à larges feuillages décoratifs. Anvers fut un entrepôt plus qu'un centre de fabrication.

BRUXELLES. — Mais, dès le début du XVIe siècle, Bruxelles prit le premier rang. C'est de cette ville que Jeanne la Folle et Marguerite d'Autriche, Charles-Quint et Philippe II ont fait venir le plus grand nombre des précieuses tentures partagées aujourd'hui entre les garde-meubles royaux et impériaux de Vienne et de Madrid. Là travaillent le tapissier Léon, auteur du panneau *La Légende d'Herkenbald* ; Pierre Van Aelst, qui exécuta la tenture des *Actes des Apôtres* ; Pierre de Pannemaker, qui livrait à Marguerite d'Autriche, de 1519 à 1520, plusieurs scènes de la *Passion* ; Guillaume de Pannemaker, dont le monogramme est tissé dans les lisières de mainte tapisserie de la couronne d'Espagne (la *Conquête de Tunis*, l'*Histoire d'Abraham*, l'*Apocalypse*...) ; François Geubels, Jean Pissonnier, Gabriel Van Tommen, Guillaume de Kempenaere, Jean Dermoyen.... Qui mieux que ces grands artisans sait modeler un visage avec quelques demi-teintes, rendre la beauté des étoffes et suivre

la lumière sur leurs plis, broder un galon, fleurir un brocart ? C'est peut-être dans le jeu des fils d'or qu'apparaît le mieux leur prodigieuse virtuosité. Tantôt ils deviennent couronne ou bijou, tantôt ils luisent à la place du blanc et du jaune à la crête des plis, sur toutes les saillies éclairées et jusque dans les bordures, puis s'éteignent graduellement dans les ombres : et cette caresse de rayons dorés adoucit et relie entre eux les bleus, les rouges et les verts qui, dans les tapisseries moins riches, sont parfois un peu heurtés.

Pour satisfaire aux demandes que leur attirait leur renom, les tapissiers brabançons durent souvent, comme plus tard ceux des Gobelins, reproduire à plusieurs exemplaires le même modèle. Mais loin de s'astreindre à des répliques exactes, ils se plaisaient à d'ingénieuses variantes.

Les ateliers de Bruxelles ne doivent pas leur prospérité seulement aux encouragements royaux, à d'excellentes traditions de main-d'œuvre, à l'organisation du métier, défendu contre les défaillances par des règlements sévères (ceux de 1525, 1528 et 1544) ; ils la doivent aussi à l'influence générale d'une forte école de peinture et à la collaboration directe de peintres qui aimaient et comprenaient la haute lisse. Ces peintres sont malheureusement fort mal connus. Rien, jusqu'à présent, n'autorise à compter parmi eux les célèbres « romanisants », Gérard David, Quentin Metsys, Gossart, Mostaert, à qui les tapisseries flamandes du premier quart du XVIe siècle font cependant souvent songer. Tout ce que l'on peut dire, c'est que l'œuvre de ces derniers exerça sans doute alors sur le goût des tapissiers, comme sur celui des peintres de cartons, une influence analogue à celle qu'avait eue, quelque cinquante ans plus tôt, l'œuvre de Roger Van der Weyden. Les seuls Flamands de qui on puisse affirmer qu'ils ont fait des modèles de tapisseries sont, dans les premières années du XVIe siècle, Jean de Rome et maître Philippe, récemment découverts par les érudits, puis, un peu plus tard, Bernard Van Orley (1490-1542), Jean Vermeyen (1500-1550), Pierre Coeck d'Alost (1502-1550), Michel Coxcie, dit le Raphaël flamand (1499-1592), Pierre de Campeneer, dit Campaña, qui rentre d'Espagne en Flandre en 1560 et succède à Michel Coxcie. Mais si l'on sait d'une façon générale qu'ils exerçaient sur la tapisserie une sorte de haute direction, les œuvres attribuées à chacun d'eux avec certitude sont très rares.

Jean de Bruxelles, qu'on appelle aussi Jean de Rome, était un décorateur prêt aux travaux les plus variés. De 1510 à 1521 il dessine des statuettes pour couronner les piliers de la grille du palais de Coudenberg à Bruxelles, peint en grisaille « aussi grand que le vif » les patrons des tombeaux de Brou, fait des modèles de sceaux pour Charles-Quint. Le chanoine Thiéry a publié en 1907 une liste assez nombreuse de tapisseries

où il croit reconnaître sa signature plus ou moins modifiée ou inversée. Mais les grandes différences de style que présentent ces œuvres, les unes toutes gothiques, comme la *Passion* d'Angers ou celle de Bruxelles, les autres très italianisantes comme la *Passion* de Trente, rendent difficilement acceptable leur attribution à un seul et même artiste. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'en 1515 Jean de Rome reçoit, de la confrérie du Saint-Sacrement de Louvain, deux florins et demi du Rhin pour le projet de la *Communion d'Herkenbald* (aujourd'hui au Musée de Bruxelles). Quant à maître Philippe, il en dessine le patron à grandeur d'exécution. M. Wauters et M. Destrée attribuent par suite avec vraisemblance à ce



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 552. — Les Instruments de la Passion.
(Cathédrale d'Angers.)

dernier tout un groupe de belles œuvres apparentées avec la *Communion d'Herkenbald*. Mais on ignore jusqu'à son nom patronymique : pour les uns, maître Philippe est Philippe Van Mol, pour d'autres, c'est Philippe Van Orley, frère de Bernard.

La tapisserie suit nécessairement l'évolution de la peinture, puisque le haute-lisseur n'est que l'interprète d'un peintre. Les caractères bien connus de la peinture flamande au cours du xvie siècle se retrouveront donc dans les tapisseries de Bruxelles : au début, des figures encore gothiques, mais d'un gothique adouci, assoupli, plus large, dans un décor où les ornements italiens se mêlent peu à peu aux derniers caprices de l'architecture flamboyante ; puis des figures entières, des costumes, un goût nouveau de composition sont empruntés à l'Italie, et les éléments exotiques et nationaux se combinent et se fondent en un style qui de plus en plus atténue l'individualité des modèles, gonfle les muscles et amollit les draperies.

Mais en même temps la tapisserie a ses caractères propres, qui tiennent à sa destination et à sa technique : c'est un riche et chaud tissu destiné à couvrir un mur et c'est une décoration plane, qui n'admet ni les nuances délicates, les modelés, le clair-obscur, les perspectives lointaines de la peinture à l'huile, ni les grands effets sobres de la fresque. Jean de Rome, maître Philippe et leurs émules inconnus l'ont parfaitement compris. On n'en saurait dire autant des maîtres italiens qui, après eux, fourniront de modèles les haute-lisseurs, et de leurs successeurs flamands. Avec l'influence de Rome, la tyrannie du peintre progresse : oubliant son interprète, il compose un carton de tapisserie comme il peindrait un tableau. Et de son côté le tapissier, sans souci des limites que lui imposent ses moyens d'expression, semble croire que toute peinture peut se transposer en haute lisse.

PETITS PANNEAUX. — Il importe cependant, à ce point de vue, de faire une distinction entre les petites tapisseries et les pièces de grandes dimensions. Les premières (tapisseries d'oratoires ou devants d'autels), destinées à être vues de près, se prêtaient par leurs dimensions mêmes à la transposition directe d'un panneau peint. Elles furent, bien avant les grandes tapisseries, composées comme des tableaux. Le *Couronnement de la Vierge*, daté de 1485 et légué par le baron Davillier au Musée du Louvre, est un beau triptyque de l'école de Bruges. L'*Adoration des Mages* et les *Trois Couronnements*, merveilles du trésor de Sens, à peu près contemporains de l'œuvre précédente, rappellent l'art de Roger Van der Weyden et de Thierry Bouts. Une tapisserie du Musée du Louvre exécutée, si l'on s'en rapporte à sa maigre bordure de chardons et de fleurettes, vers la fin du XVe siècle, sensiblement après la mort du peintre, reproduit même exactement un tableau de Roger : *Saint Luc peignant la Vierge*.

Au XVIe siècle, ces petites compositions s'allègent. Tout l'intérêt se concentre sur quelques figures groupées et dessinées avec un art de plus en plus libre et souple, mais aussi plus banal, et s'il y a des acteurs secondaires, la perspective les éloigne, la lumière diffuse les absorbe dans un paysage nuancé, complexe, que le tapissier s'efforce de rendre profond.

Le Louvre possède trois œuvres qui marquent trois moments de cette évolution : la *Déposition du Christ*, l'*Apparition de Jésus à la Madeleine*, l'*Adoration des Mages*. Dans la première, contemporaine de maître Philippe, les draperies des personnages agenouillés symétriquement autour du Christ ont encore quelque raideur ; derrière eux les ondulations du Golgotha sont indiquées sobrement. La seconde est un peu postérieure : au delà du jardin clos où Madeleine tombe à genoux, dans un flot de draperies rehaussées d'or, s'étend un paysage peint par petites touches jaunes et vertes où l'on distingue à peine d'autres apparitions du Christ, qui marche à grandes enjambées en laissant flotter son manteau. Dans

l'*Adoration des Mages*, œuvre du milieu du XVIe siècle, tout s'est arrondi, figures, vêtements, arbres même ; un des Mages est vêtu à l'antique et le cortège des trois rois serpente au loin dans la vallée. On pourrait suivre également dans les bordures, — d'abord de pampres, puis de grotesques, puis de rinceaux où passent des satyres et des chimères — les progrès de l'italianisme.

Mais l'*Adoration des Mages* montre bien l'impuissance du tapissier à lutter avec le peintre et par suite la vanité de cette entreprise. S'il avait employé des laines aux nuances subtiles, les nuances auraient passé et la tapisserie aurait perdu son accord. Il est resté fidèle à une gamme de tons francs et, malgré la perspective linéaire, tout est au même plan, arbres qui devraient paraître lointains et fleurettes proches ; de plus, les ombres, les reflets et les lumières des draperies manquent d'unité. Malgré l'adresse et les raffinements de l'exécution, cette œuvre produit en somme une impression fort confuse.



Phot. Giraudon.

FIG. 555. — Apparition du Christ à la Madeleine. (Musée du Louvre.)

GRANDES TENTURES. — La haute lisse convient évidemment mieux à la décoration de grandes surfaces qu'à ces petits tableaux de laine, de soie et d'or. Aussi ces derniers sont-ils assez rares. Au contraire le nombre est considérable des pièces ou des tentures de grandes dimensions exécutées au XVIe siècle par les tapissiers de Bruxelles.

On est généralement mal renseigné sur leur âge exact ; lorsqu'elles sont mentionnées dans un inventaire, c'est d'ordinaire plusieurs années après leur achèvement ; des suites qui représentent un labeur immense, comme les *Honneurs* de la collection royale de Madrid, restent anonymes. Mais heureusement quelques œuvres sont datées et peuvent servir de points de repère : la *Messe de saint Grégoire* (avant 1504), la *Vie du Christ*, d'Aix-en-Provence (1511), la *Légende d'Herkenbald* (1515), la *Légende de Notre-Dame-du-Sablon* (1518). En comparant à celles-ci les tentures sur

lesquelles nous manquons de renseignements, en observant le caractère, plus ou moins clair et large des compositions, plus ou moins gothique ou italien du décor architectural, le style des figures et des draperies, le dessin des bordures, voici à peu près comment nous pouvons nous représenter les transformations de la haute lisse brabançonne, depuis la fin du xve siècle jusqu'aux environs de 1520.

Moins habitués que les Italiens à couvrir de grandes surfaces, les peintres des cartons débutent par des compositions très denses, faites de nombreuses figures étagées qui, selon la convention du Moyen Age, ne participent pas à une scène unique, mais, réparties en plusieurs groupes, représentent simultanément des faits distincts ou des épisodes successifs de la même histoire. Que leur importe l'unité de temps, de lieu et de sujet si l'unité d'impression et la plénitude du décor sont obtenues? La scène principale occupe le milieu et toute la hauteur du panneau, tandis que les épisodes secondaires en divisent les côtés en deux étages inégaux. Des colonnettes ornées de perles et de cabochons séparent les sujets. Tel est le parti adopté dans l'*Histoire de la Vierge* en quatre panneaux (Madrid), si admirée à l'Exposition de 1900, *les Vertus et les Vices*, de la collection Hunolstein, et dans deux pièces du Musée du Louvre où M. Marquet de Vasselot croit reconnaître l'histoire de *Jephté* et celle de *David et Abigaïl*.... Pas de ciel, pas d'arrière-plan, pas d'air, mais, sur toute la surface des panneaux, les robes, les manteaux, les dais de brocart forment un tissu riche et continu sur lequel se détachent plus clairs les ovales réguliers des visages.

Même division en compartiments, mais plus d'air et d'aisance, des fleurs au premier plan, des paysages au haut des panneaux, dans quelques tapisseries, sinon postérieures, du moins plus proches de l'idéal qui finira par prévaloir: l'*Accomplissement des prophéties relatives à la naissance du Christ* (à Saragosse et à Madrid), la *Présentation au Temple* (collection M. Martin Le Roy et garde-meuble royal de Madrid), le *Triomphe du Christ* (collection Pierpont-Morgan et Musée de Bruxelles), la *Messe de saint Grégoire* (Madrid).... C'est celle-ci qui nous renseigne sur l'origine et sur la date approximative de tout le groupe : on lit au bas de la soutane du Pape le mot « Bruxellae », et un acte de décharge, daté de 1505, dit que cette tapisserie fut offerte par Jeanne la Folle à sa mère Isabelle la Catholique (morte en 1504).

Puis les compositions s'élargissent de plus en plus, gagnent en variété, en souplesse. Si quelques pièces restent encore divisées en triptyques, les cadres conventionnels qui partageaient une partie du champ en deux étages ont disparu; le plus souvent, c'est au milieu de paysages, d'architectures librement disposées selon les besoins des sujets, que des foules se développent en deux zones ou descendent du haut

des panneaux pour venir se répandre au premier plan. C'est le temps de maître Philippe.

S'il n'est pas prouvé qu'il ait travaillé aux épisodes de l'*Histoire de David* conservés à Madrid, à Bruxelles et au Musée de Cluny, si rien n'autorise à affirmer qu'il a dessiné l'*Invention de la Croix* et le *Baptême du Christ* de Bruxelles, l'*Histoire de saint Jean-Baptiste*, en quatre panneaux



Fig. 554. — La Présentation au Temple.
(Collection Martin Le-Roy.)

(Madrid), l'*Enfant Prodigue* (collection Nardus), l'*Histoire d'Eresichton* (ancienne collection de Somzée) et la *Délivrance d'Andromède* (collection Goldschmidt), les scènes de romans de la collection Wallace et d'Hampton Court,... il est certain que les figures groupées dans ces belles œuvres sont souvent proches parentes de celles de la *Communion d'Herkenbald* et de la *Descente de Croix* (Musée de Bruxelles) où l'on croit lire sa signature. La *Vie du Christ*, d'Aix-en-Provence, datée par une inscription de 1511, est plus sobre et claire, parce qu'elle forme une suite de vingt-sept tableaux de moyennes dimensions séparés par des pilastres; mais si l'on

observe sa bordure de raisins et de roses, le dessin ferme de ses étoffes aux plis profondément creusés, ses analogies avec la *Vie de saint Jean-Baptiste*, de Madrid, et le panneau inférieur du *Dais de Charles-Quint*, on n'hésitera pas à l'attribuer sinon au même maître, du moins à la même école.

Ne demandons pas à maître Philippe et à ses émules inconnus l'émotion de leurs devanciers du xv[e] siècle. Ce sont des décorateurs. Ils aiment la pompe, les cortèges et les belles assemblées. Un personnage les intéresse moins par les sentiments qu'il exprime que par la place qu'il occupe dans un groupe harmonieux. Aussi ne font-ils pas grand effort pour varier les gestes et les physionomies. Les mêmes acteurs et les mêmes figurants jouent les rôles les plus divers et changent de nom sans changer de masque. Une femme d'une grâce impersonnelle qui, décolletée en pointe ou en carré, se présente volontiers de trois quarts avec quelque coquetterie, un homme glabre aux prunelles fixes, un personnage à grande barbe qui, plus ou moins âgé, représente tour à tour un roi mage, Énée, David, le père d'Andromède ou le père du Prodigue... reparaissent sans cesse dans leurs compositions. Quatre ou cinq modèles leur suffisent pour peindre une foule. Dans cette généralisation, dans cette idéalisation des caractères individuels, qui ne va pas sans monotonie, l'influence italienne est sans doute sensible. Mais les peintres de cartons bruxellois, au début du xvi[e] siècle, ont moins que les maîtres italiens le sentiment du drame. Ils sont bien flamands encore par leur goût des compositions touffues, des riches costumes de leur pays, des étoffes opulentes dont ils disposent et modèlent les plis avec complaisance. Quand une figure florentine s'égare dans leurs compositions (Andromède, dans la tapisserie du *Persée*, une femme qui porte un vase de parfums, à gauche de la *Déposition de Croix*, de Madrid), ses pieds nus, sa tunique collée au corps par un vent qui souffle sur elle seule, la font reconnaître pour une étrangère au milieu des femmes flamandes. Lorsque maître Philippe emprunte au Pérugin le groupe principal de sa *Descente de Croix*, il y ajoute des personnages pour combler les vides et supprime les froids portiques.

M. Mâle a montré comment les allégories religieuses et morales chères aux artistes du Moyen Age, la personnification des Vertus et des Vices, leurs conflits auxquels le Christ préside ou prend part, chevauchant en tête de l'armée des Vertus, leurs triomphes, inspirés des Triomphes de Pétrarque, s'enrichirent vers la fin du xv[e] siècle d'images nouvelles : montures étranges venues des bestiaires allemands; personnages célèbres de l'antiquité représentant, sous les pieds de la Foi, les péchés vaincus. Aucun thème ne se prêtait mieux aux compositions touffues qu'aimaient les décorateurs flamands. Aussi les tentures des Vertus et des Vices ou des Sept Péchés capitaux, déjà souvent mentionnées dans

les inventaires du Moyen Age, devinrent-elles, au XVIe siècle, si nombreuses qu'elles pourraient presque suffire à illustrer une histoire des modifications successives du style dans les modèles qu'interprétaient alors les tapissiers bruxellois.

Dans *les Vertus et les Vices*, de la collection d'Hunolstein, les figures sont tellement entassées qu'il est difficile de les reconnaître et de comprendre leurs gestes. Un peu postérieure, l'*Histoire allégorique du Christianisme*, autrefois presque complète dans la collection de Berwick et d'Albe, est plus librement et largement développée. Le *Jugement dernier* du Louvre, dominé par la nuée multicolore des anges, qui battent des



Phot. Giraudon

Fig. 555. — Le Jugement Dernier.
(Musée du Louvre.)

ailes autour de la Croix, formait le dramatique épilogue de ses huit tableaux grandioses. Les *Triomphes* du South-Kensington, d'autres Triomphes encore conservés à Vienne, les trois pièces du garde-meuble royal d'Espagne que M. de Valencia appelle *Moralités*, puis les neuf tapisseries plus mêlées d'éléments italiens qu'il nomme les *Honneurs*, nous montrent, dans une série d'œuvres procédant de la même inspiration, les hésitations et les progrès du goût de la Renaissance jusqu'aux environs de 1520.

La dernière est la plus complexe, la plus riche en symboles, mais aussi la plus déclamatoire de toutes les tentures de cette série. Pour enseigner la voie chrétienne des vrais honneurs, mille figures nues ou drapées se pressent et s'agitent au milieu d'architectures composites dans le goût de Mabuse ou de Bernard Van Orley. M. Mâle voit dans cette « légende des siècles » où « tout le rêve et toute l'histoire » sont « fondus, réconciliés par un poète épris de la grandeur et de la beauté », la traduction pittoresque des imaginations d'un grand rhétoriqueur, qui pourrait

être Jean Lemaire de Belges, conseiller de Marguerite d'Autriche et contrôleur des travaux de Brou.

La suite des *Honneurs* ne clôt pas le cycle des allégories religieuses et morales. Mais, séduits par d'autres sujets, les décorateurs flamands personnifieront plus rarement les vertus et les vices qui se disputent l'âme humaine, et avec une foi de plus en plus molle. Une inspiration plus païenne que chrétienne anime, au milieu du XVIe siècle, l'auteur des *Sept Péchés capitaux* de Madrid. Dans ces œuvres mouvementées, des héros nus ou vêtus à l'antique gesticulent. Jusqu'aux légendes des cartouches, où les caractères gothiques ont fait place aux caractères romains, froids et nets, tout y proclame un goût nouveau, dont l'avènement avait été préparé à la fois par les voyages des Flamands à Rome et par ce fait d'une importance capitale : l'introduction en Flandre des cartons italiens.

LES CARTONS ITALIENS. — Les premiers cartons italiens confiés aux ateliers de Bruxelles furent ceux des *Actes des Apôtres*. Léon X les avait commandés à Raphaël vers 1514 pour compléter la décoration de la Sixtine. Pierre Van Aelst les copia en haute lisse, entre 1516 et 1519, sous le contrôle d'un peintre flamand formé à Rome, Bernard Van Orley.

De l'aveu des plus fervents amis de l'art italien, le grand ciel vide de la *Pêche miraculeuse*, les sévères architectures de *Saint Paul prêchant à l'aréopage*, les toges sans ornements des Apôtres, si magistralement groupés, eussent sans doute mieux convenu à la fresque qu'à un tissu précieux. Mais si l'on songe à l'autorité de tels modèles, à leur puissance dramatique, au prestige du peintre qui les avait conçus et du Mécène qui les commanda, comment s'étonner de leur influence profonde et durable sur le style de la tapisserie? Leur succès fut si grand que Pierre Van Aelst dut les reproduire plusieurs fois et qu'au XVIIe siècle encore on pensera ne pouvoir faire copier œuvre plus parfaite aux tapissiers de Mortlake et des Gobelins.

Raphaël, aidé de ses élèves, Jean d'Udine et Francesco Penni, avait apporté à la composition des bordures des *Actes des Apôtres* une richesse d'imagination et un soin tout nouveaux. Dans les bandes verticales, de petites figures chrétiennes ou païennes, Vertus, Parques, Heures, Saisons, — figures d'une élégance suprême —, alternent avec des ornements architecturaux et des êtres chimériques : ce sont ces « grotesques », renouvelés de l'art gréco-romain, qu'il avait déjà employés dans la décoration des Loges et qui ouvrirent à la fantaisie des décorateurs une source où ils s'inspireront pendant trois cents ans. Ils contribuèrent beaucoup à modifier le style des bordures flamandes. Jusqu'alors celles-ci avaient été assez étroites et composées uniformément de guirlandes (d'abord continues, puis discontinues) de fleurs et de raisins que becquètent quel-

ques oiseaux. Désormais elles seront plus larges, plus variées, et tout en restant bien flamandes par la profusion des fleurs et des fruits, elles s'orneront de figures diverses, d'enfants nus et quelquefois même de grotesques.

L'œuvre du tapissier flamand ne fut pas moins admirée à Rome que ne l'étaient à Bruxelles les cartons du maître romain. Bien que Pierre Van Aelst eût un peu alourdi le pur dessin du Sanzio et qu'il se fût permis de



Phot. Alinari

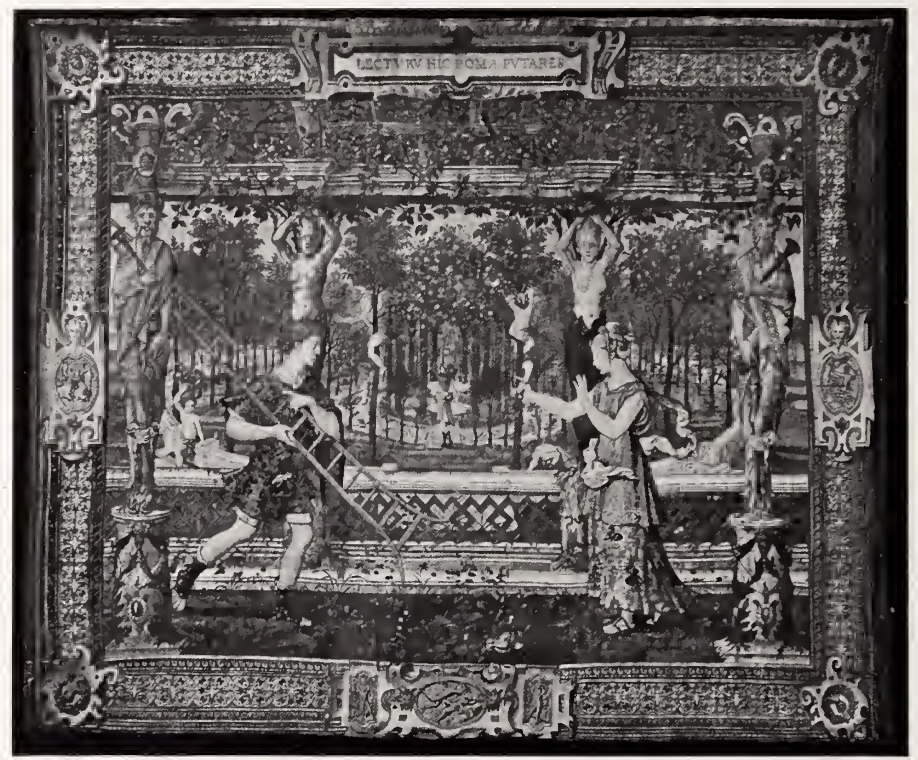
FIG. 556. — La Pêche miraculeuse.

(Musée du Vatican.)

consteller, pour l'enrichir, une tunique du Christ laissée toute blanche par le peintre, sa tenture, exposée pour la première fois dans la Sixtine le 26 décembre 1519, excita un vif enthousiasme. Aussi Léon X s'empressa-t-il de lui commander une autre suite, la *Vie du Christ*, d'après les cartons des élèves de Raphaël. Cette suite, très inférieure aux *Actes des Apôtres*, ne fut achevée qu'en 1530, sous le pontificat de Clément VII.

Ainsi, les tapissiers de Bruxelles, après n'avoir, pendant de longues années, interprété que des compositions de leurs compatriotes, d'artistes avec qui ils étaient en parfaite communauté de tendances, prirent l'habitude de se plier à des volontés étrangères. C'est encore d'après les cartons d'élèves ou de successeurs immédiats du Sanzio qu'ils exécutèrent ces tentures fameuses : l'*Histoire de Psyché*, l'*Histoire de Vulcain*; les

Triomphes des dieux, tissés par François Geubels et si différents des cortèges triomphaux inspirés de Pétrarque; *Vertumne et Pomone*, les compositions mythologiques qu'on appelle *Les Poésies*.... La collaboration italo-flamande n'a rien produit de plus élégant, de plus harmonieux que cette tenture de *Vertumne et Pomone* conservée en quatre exemplaires à Madrid. Quel apaisement sous ces berceaux portés par des cariatides qui semblent s'éveiller à la vie, dans ces jardins aux allées régulières où



Phot. Laurent.

Fig. 557. — Vertumne et Pomone.
(Coll. royale d'Espagne.)

Vertumne, portant tour à tour l'échelle, la fourche, la serpe ou la gerbe de moissonneur, apparaît à Pomone craintive! Malheureusement, ces calmes et reposants décors eurent moins d'action sur la sensibilité flamande que la verve pompeuse du plus fécond des élèves de Raphaël, Jules Romain, l'auteur des cartons des *Fructus Belli* et de cette *Vie de Scipion* en vingt-deux pièces que François Ier avait commandée en 1532 à Marc Crétif pour la décoration du château de Madrid.

INFLUENCE DES MODÈLES ITALIENS. — Comment résister à cette invasion latine, au prestige de ces héros, aux séductions de ces dieux? Voici que les Flamands, abandonnant leurs anciens thèmes, font, dans leurs compositions, une place de plus en plus grande à la mythologie et à l'histoire de l'antiquité et montrent des prétentions archéologiques qu'ils n'avaient

pas eues jusqu'alors. En même temps, pour égaler leurs modèles italiens, ils modifient leurs compositions en plaçant l'horizon plus bas et enflent leur style. Et comme ils restent flamands quand même, c'est parfois un curieux mélange d'observation personnelle et d'emprunts, de vérité, voire de trivialité, et d'emphase. Les figures se contournent pour être plus expressives; le dessin veut être plus large et n'est souvent que plus



Phot. Bulloz

Fig. 558. — La Passion. (Ancienne collection de Berwick.)
Musée Édouard André.

rond. Ces caractères, qui s'accentueront au cours du XVIe siècle, sont déjà très sensibles dans certaines tapisseries — d'ailleurs d'une exécution et d'une couleur admirables — dont les modèles sont de Bernard Van Orley, ou peuvent lui être attribués : trois des quatre panneaux de la *Passion* de la collection royale d'Espagne, acquis par Marguerite d'Autriche à Pierre de Pannemaker, et leurs répliques de l'ancienne collection de Berwick et d'Albe, la *Cène* (Madrid), la *Fondation de Rome* (Madrid) dont les dessins, signés et datés de 1524, appartiennent au Musée de Munich.

Cependant, quelques sujets préservèrent les Flamands de la tenta-

tion du grand style. Quand Bernard Van Orley donne à François Geubels les modèles des *Belles chasses de Guyse ou de Maximilien* (au Louvre), il s'empresse d'oublier les leçons de Raphaël. Les types, les costumes, les paysages de son pays peints sans souci des savants groupements ni d'idéalisation, mais avec vérité, sympathie et joie, lui suffisent pour réaliser, avec la collaboration du beau coloriste qu'est le tapissier, les plus agréables décors. Quelle fraîcheur d'imagination aussi dans ces



Phot. de la Bibl. de la Man. des Gobelins.

FIG. 559. — Les Chasses de Maximilien.
(Musée du Louvre.)

représentations des travaux et des plaisirs des *Mois* longtemps attribués à Lucas de Leyde! D'autres fois, peintres et tapissiers sont simplement, trop simplement même, des chroniqueurs précis. On leur demandait, — et c'était bien un signe des temps, — de commémorer des victoires. Le danger de tels programmes, c'était l'éparpillement, la dispersion de l'intérêt sur mille figures et objets trop réduits : les voiles et les agrès d'une flotte dans un port, les arquebusiers et les archers, l'infanterie et la cavalerie rangées en bataille, les escarmouches, les morts, les blessés, les mouvements de terrain et les bouquets d'arbres à perte de vue, mille détails très amusants à étudier de près et un à un, mais qui, à quelque distance, ne produisent qu'une impression monotone, grise et confuse. Ni Van Orley

dans les sept pièces de la *Bataille de Pavie* (Musée de Naples), offertes à l'Empereur par les États généraux en 1531, ni Jean Vermeyen dans les douze panneaux de la *Conquête de Tunis* (Madrid), que Charles-Quint lui avait commandés en 1546, ni l'auteur des *Victoires du duc d'Albe*, ni tant d'autres, ne surent éviter cet écueil. Ce ne sont plus des décorateurs, mais des historiographes. Le tapissier écrit docilement sous leur dictée. En lui imposant de tels modèles, on en arrive à méconnaître à tel point les limites de son art qu'on finit par lui faire exécuter en laine jusqu'à des cartes de géographie et des plans.



Phot. Laurent

FIG. 560. — Les Singes ou grotesques.
(Coll. royale d'Espagne.)

Cette prédominance absolue de la fantaisie du peintre, cette application de la tapisserie aux sujets auxquels elle convenait le moins contribuèrent sans doute à la décadence des ateliers de Bruxelles après la mort de Charles-Quint. D'autre part la mauvaise administration espagnole au temps de Philippe II, les persécutions religieuses et les guerres désorganisèrent les ateliers. Quelles qu'en soient les causes, économiques ou artistiques, cette décadence est indéniable puisque, — sauf les *Fêtes de Henri III* (Musée de Florence), exécutées en 1580 à Enghien, d'après des cartons français, et les *Singes ou grotesques* (Madrid), achetés par Philippe II, où se concilient si bien le goût des grotesques et le vigoureux naturalisme flamand, — les tapissiers de Flandre n'ont produit dans la seconde moitié du XVIe siècle aucune tenture comparable à celles dont nous venons de résumer les caractères et de citer les types principaux. Les œuvres sont encore nombreuses, mais, à tous égards, de qualité inférieure. Ce sont le plus souvent des scènes de l'histoire ancienne ou des

scènes de chasse, traitées avec une affligeante routine. Le dessin s'amollit ; les bordures s'alourdissent et se compliquent ; la belle couleur flamande s'affadit en des tonalités jaune pâle ou rosées.

La Tapisserie en Italie. — Ce n'est pas seulement en Flandre qu'Italiens et Flamands collaborèrent ; c'est en Italie aussi. Tandis que les cartons italiens s'imposent aux ateliers de Bruxelles, les tapissiers

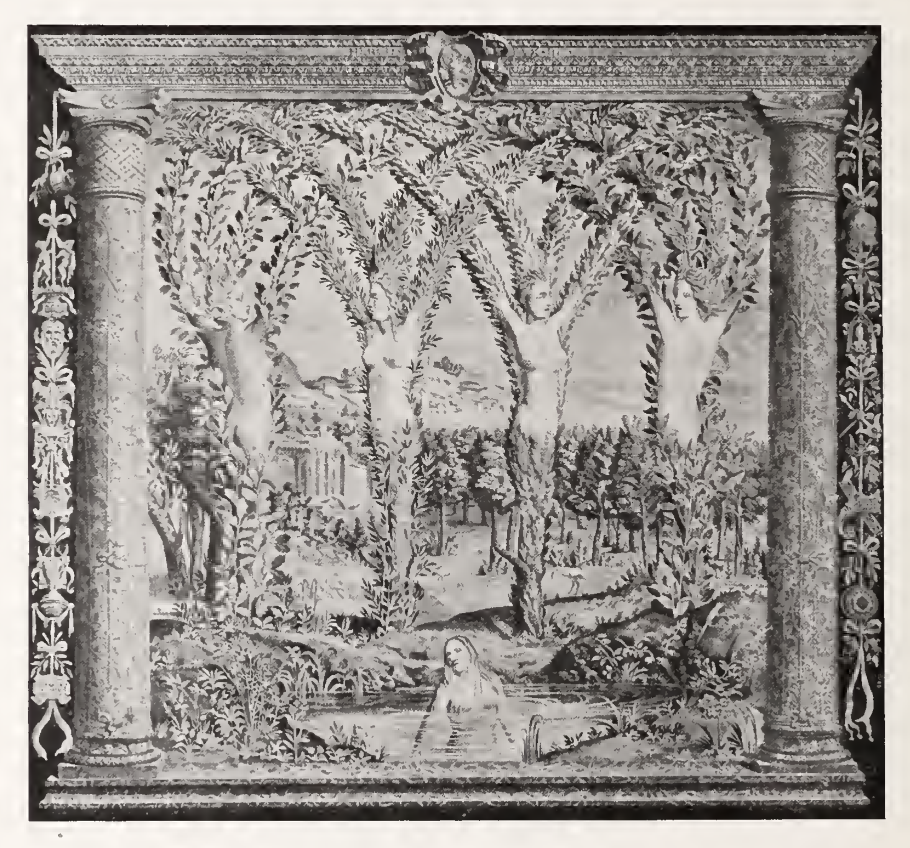
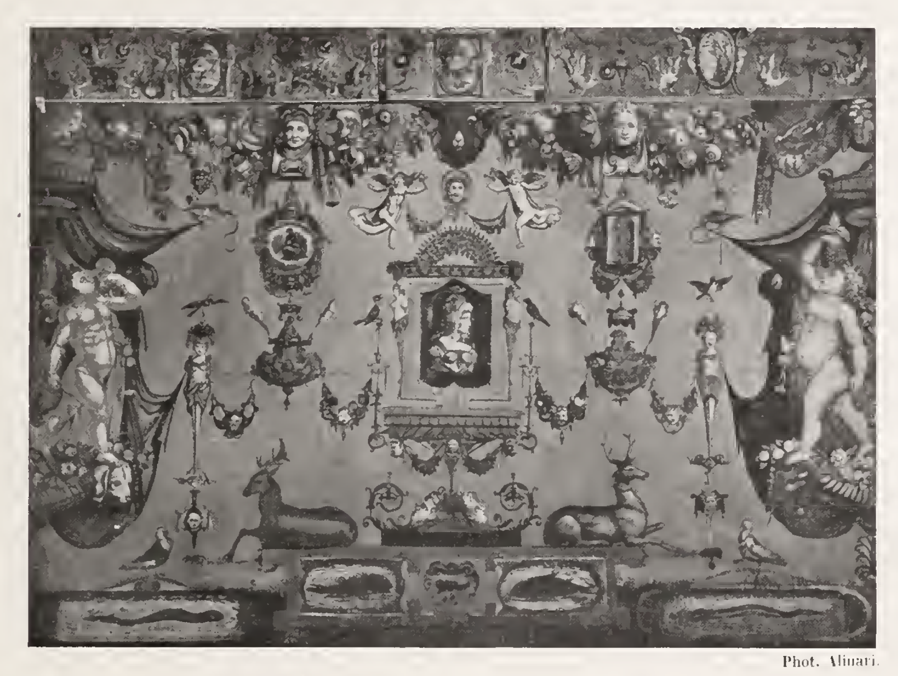


Fig. 561. — Aréthuse, d'après une aquarelle du Musée des Gobelins.
(Musée des Gobelins.)

flamands viennent dans la Péninsule, appelés par des potentats qui voudraient acclimater dans leurs États l'industrie de la haute lisse. Quelques peintres même (Guglielmo Boides de Malines, Lucas Cornelio, le Stradan) les accompagnent. Cette émigration avait commencé dès le milieu du xv[e] siècle. Mais les ateliers ainsi fondés à Rome, Bologne, Milan, Pérouse, Florence et surtout à Mantoue, n'avaient eu qu'une vie éphémère. Les guerres du début du xvi[e] siècle leur avaient été particulièrement néfastes. C'est pourquoi Léon X, voulant compléter par des tapisseries la décoration de la Sixtine, avait été obligé de s'adresser aux artisans de Bruxelles. A cette époque, deux ateliers seulement végétaient encore en Italie, ceux de Vigevano (près de Milan) et de Ferrare. L'ins-

tallation de l'atelier de Vigevano serait due à Jean-Jacques Trivulce, maréchal de France. Benedetto da Milano le dirigeait. C'est de là qu'est sortie la belle suite des *Mois Trivulze* dont les cartons sont attribués à un des maîtres de l'école lombarde, Bartolomeo Suardi, surnommé le Bramantino.

Dans le second tiers du XVIe siècle, les ateliers de Ferrare reprennent une prospérité nouvelle, et ils ont des rivaux actifs à Florence. A Ferrare règne le duc Hercule II, grand amateur de tapisseries. Dès 1536 on compte parmi les artistes attachés à sa cour les tapissiers flamands Nicolas et



Phot. Alinari.

Fig. 562. — Grotesques, par le Bachiacca.
(Musée de Florence.)

Jean Karcher. Nicolas s'établit à Florence en 1546 ; Jean continua à diriger l'atelier jusqu'à sa mort et son fils Louis Karcher lui succéda. Jules Romain, le Vénitien Pordenone, le Ferrarais Benvenuto Tisi, le Milanais Giuseppe Arcimboldo les fournirent de cartons. Mais le peintre en titre de la manufacture de Ferrare fut Battista Dosso. Il avait composé une *Histoire d'Hercule* aujourd'hui perdue et des *Métamorphoses* dont les Gobelins possèdent deux pièces. Les tapisseries de Ferrare se distinguent, écrivait Müntz, « par l'importance accordée à l'élément décoratif : les grotesques, la végétation, le paysage y jouent un rôle important ; la grâce, la légèreté, la fantaisie l'y emportent sur les prétentions au style. »

A Florence, tandis que le Bronzino, auteur des cartons de l'*Histoire de Joseph*, du *Parnasse*, de l'*Hippocrène*, de *Marsyas*, et François Salviati, dont Vasari loue l'*Histoire de Lucrèce*, représentent le genre historique et

héroïque, le Bachiacca (mort en 1577) peint des *Grotesques* aux motifs à la fois lourds et clairsemés et les travaux des *Douze Mois*. L'atelier de Florence, l'« Arazziera Medicea », fondé par Cosme Ier, duc puis grand-duc de Toscane, en 1546, dura autant que les Médicis, jusqu'en 1737. Il avait été dirigé d'abord par Jean Roost et Nicolas Karcher. Des Italiens formés par eux leur succédèrent. Mais, sous les successeurs de Cosme Ier, François Ier et Ferdinand Ier, ils n'eurent à reproduire que les compositions pauvres et vides d'Alessandro Allori et du trop fécond Jean Van der Stratten, dit le Stradan (1523-1605), élève de Vasari.

Les érudits constatent encore la présence de tapissiers, au xvie siècle, à Rome, Mantoue, Venise, Gènes, où s'établissent pour une dizaine d'années Pierre de Bruxelles, en 1551, et Denis de Bruxelles, en 1553. Mais la tapisserie a toujours vécu, en Italie, d'une vie précaire et un peu factice. Elle ne s'y développe pas spontanément, comme dans les villes de Flandre, sous le contrôle des corporations; elle ne s'y établit et ne s'y maintient que par la volonté de princes désireux de grouper autour d'eux des artistes capables de travailler rapidement à la décoration de leurs résidences et par un appel souvent renouvelé à la main-d'œuvre flamande.

La Tapisserie en Allemagne. — Cette immigration d'ouvriers flamands, favorisée à la fin du siècle par les persécutions qu'exerçaient les souverains espagnols contre les adhérents à la Réforme, ces créations de manufactures royales ou princières se produisirent d'ailleurs à la même époque dans plusieurs pays d'Europe, y compris la France.

En Allemagne, le prince Othon-Henri de Neubourg installe, en 1540, dans la petite ville bavaroise de Lauingen des Flamands chargés de tisser, d'après les cartons de Mathias Gerung de Noerdlingen, des tapisseries destinées au château de Neubourg. Quelques-unes existent encore. « Le tissu en est assez commun, dit M. Guiffrey : peu de soie, pas de fil de métal ; mais le dessin, un peu naïf, donne aux figures de guerriers bardés de fer ou de nobles dames représentées sur ces arbres généalogiques une assez belle tournure. » Le successeur d'Othon-Henri, Albert V, conçut un moment le projet d'installer des métiers de haute lisse à Munich même ; mais ce projet ne reçut d'exécution qu'en 1603. Dans le Palatinat l'électeur Frédéric III établit des Flamands à Frankenthal, tandis que d'autres travaillent quelque temps à Wesel, dans le duché de Clèves. Mais rares sont les œuvres de ces émigrants venues jusqu'à nous ; les tapissiers qui travaillaient en Allemagne au xvie siècle ont surtout laissé des armoiries et des arbres généalogiques ; lorsque les princes allemands voulaient orner leurs châteaux de tentures richement historiées, c'est de Bruxelles qu'ils les faisaient venir.

La Tapisserie en Angleterre, Suède, Danemark. — L'Angleterre, la Suède, le Danemark s'approvisionnent de même de tentures en Flandre. Cependant William Sheldon, à la fin du règne de Henri VIII, installe dans son manoir de Burcheston (Warwickshire) le tapissier Robert Hiks, qui tisse, à assez grande échelle, des cartes des comtés d'Oxford, Worcester, Warwick et Gloucester.

Le roi de Danemark, Frédéric II, voulant décorer le château de Kronenberg, alors en construction, fait venir d'Anvers en 1578 le tapissier Hans Knieper, à qui sont attribuées deux belles pièces du musée de Copenhague où l'on voit les rois de Danemark *Eric* et *Abel*.

En Suède on fabriquait depuis longtemps un tissu de tenture à double face analogue à la tapisserie. Mais ce n'est qu'à partir de 1540 environ, sous le règne de Gusta Vasa, que le Dr Böttiger y constate la présence de véritables ateliers de haute lisse où des Suédois, comme Nils Eskilson, travaillent à côté de tapissiers d'origine étrangère. Très prospères sous le règne du successeur de Gustave Vasa, Eric XIV, ces ateliers déclinèrent au temps de Jean III. Les œuvres qu'on leur attribue trahissent, avec des influences flamandes, les maladresses d'un art à ses débuts.

On peut citer encore quelques tentures d'origine norvégienne, tentures sans modelés et d'un dessin géométrique et sommaire, conservées au Musée de Christiania. Mais là doit se borner cette revue rapide de la tapisserie en Europe en dehors de la Flandre, de l'Italie et de la France. Ni l'Espagne, ni la Russie, ni la Hongrie, ni la Pologne ne semblent avoir pratiqué l'art de la haute lisse, au XVIe siècle.

La Tapisserie en France de 1550 à 1600. Les premières manufactures royales. — En France, où cet art avait, comme on l'a vu, un si beau passé, quelques ateliers locaux indépendants subsistent encore. Mais, à partir de 1550 environ, ils ne résistent ni à la concurrence flamande, ni au goût italien. Leur production devient si médiocre que nos rois réservent leurs commandes aux ateliers de Bruxelles ou d'Enghien et essaient, à l'exemple des princes italiens, de créer des manufactures pour leur usage personnel.

S'il y eut, comme le pense M. Guiffrey, un atelier éphémère à Beauvais, une seule œuvre peut lui être attribuée, la tenture des *Premiers rois de la Gaule*, conservée à la cathédrale. Elle porte les armes du chanoine Nicolas d'Argillières et la date de 1530. L'idée de cette suite a été empruntée à un livre célèbre de Jean Lemaire de Belges, imprimé à Lyon en 1509 et 1512 : les *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*.

Les recherches de M. de Grandmaison et du Dr Giraudet ne laissent au contraire aucun doute sur l'existence, à Tours, de tapissiers assez nombreux et actifs : les De Mortaigne, les Duval, les Motheron.... La

Vie de saint Florent (1524) et la *Vie de saint Saturnin* (1527), dont nous avons parlé plus haut, sortaient peut-être de l'atelier de Jean Duval. En tout cas, on sait qu'en 1537 la confrérie de Saint-Sébastien de Saumur lui demandait une tenture d'après les modèles de Jean Pouzay, et qu'en 1544 il recevait la commande de l'*Histoire de saint Pierre*, d'après les cartons des peintres angevins Robert Delisle et Jehan Delastre, pour l'église Saint-Pierre de Saumur, qui la possède encore. Il mourut en 1552, laissant trois fils, dont deux furent tapissiers comme lui et l'autre peintre.

A Paris, la corporation des tapissiers, toujours fidèle au procédé

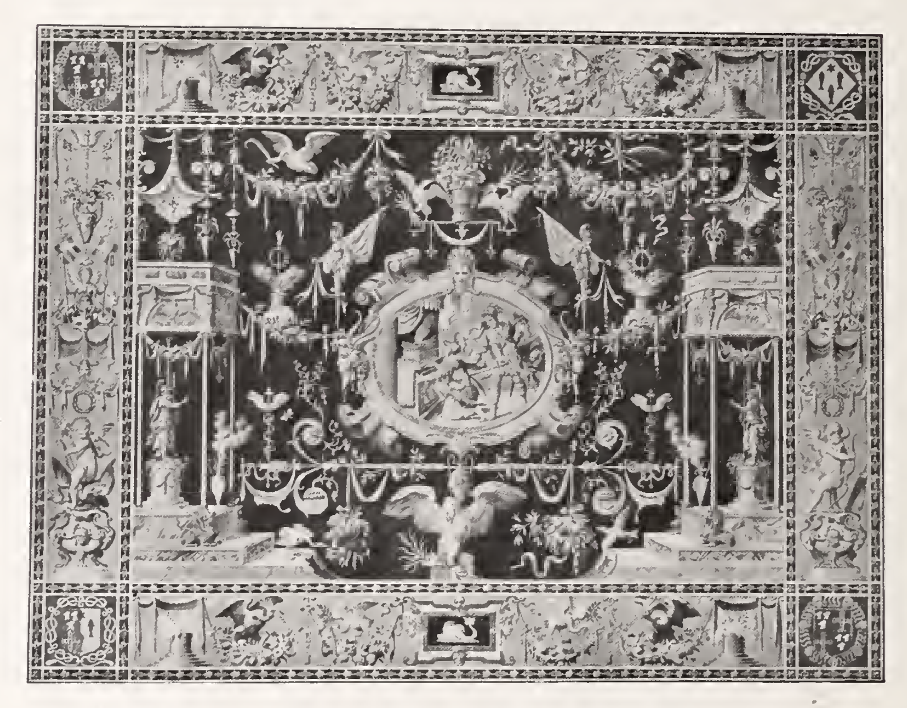


Fig. 563. — Arabesques dans le goût de Du Cerceau, d'après une aquarelle du Musée des Gobelins.
(Musée des Gobelins.)

de la haute lisse, tandis que la basse lisse, plus rapide, commençait à régner aux Pays-Bas, est encore nombreuse, si l'on en juge par les noms retrouvés dans les archives par M. Jules Guiffrey. Si ces artisans fabriquent surtout des couvertures de mulets, des armoiries, ils ne sont pas incapables de travaux plus relevés. En 1542, Girard Laurens reçoit la commande d'un *Crucifiement*; en 1571, Pierre Blasse signe un marché pour quatre pentes de lit représentant la *Vie de Tobie*; en 1545, Guillaume et Léon Brocquart s'engagent à exécuter pour Philippe le Bel, abbé de Sainte-Geneviève, la *Tapisserie de Madame sainte Geneviève*, d'après des patrons peut-être dessinés par Jean Cousin.... Mais toutes ces œuvres sont perdues. De même rien ne reste des anciennes tentures d'Amiens mentionnées dans l'Inventaire de Louis XIV; d'Aubusson et de Felletin;

d'Orléans, où Catherine de Médicis envoya des tapissiers qu'elle avait d'abord eu l'intention d'établir à Moulins. L'atelier de Cadillac, créé par le duc d'Épernon, a exécuté une *Histoire de Henri III* dont plusieurs panneaux, d'une exécution grossière, sont conservés au Musée de Cluny.

Le fait capital de l'histoire de la tapisserie en France dans les derniers tiers du XVIe siècle fut la création, à côté de ces ateliers indépendants qui végétaient, de manufactures royales. La première, établie par François Ier à Fontainebleau, vers 1550 ou 1555, et placée d'abord sous la



Fig. 564. — Histoire d'Artémise. Dessin.
(Bibliothèque Nationale.)

direction du surintendant des bâtiments Philibert Babou de la Bourdaisière, dura environ un quart de siècle, jusqu'à la fin du règne de Henri II. Elle n'échappa sans doute pas à l'influence du Primatice. Mais on connaît mal les œuvres qu'elle a produites. On lui attribue l'*Histoire de Diane*, qui porte la devise de Diane de Poitiers (château d'Anet et Musée de Rouen), et des *Arabesques* dans la manière de Du Cerceau, conservées aux Gobelins.

Henri II, au commencement de son règne, créa à Paris l'atelier de la Trinité, où l'on s'était proposé de fournir un gagne-pain à des enfants orphelins. L'atelier dura jusqu'au milieu du XVIIe siècle. C'est là que Maurice Dubout exécuta vers 1584, pour l'église Saint-Merri, d'après les

modèles de Henri Lerambert, une *Vie du Christ* dont les Gobelins et le Musée de Cluny conservent quelques débris. Là aussi fut peut-être tissé le premier exemplaire de l'*Histoire d'Artémise*, énorme flatterie à l'adresse de Catherine de Médicis, la veuve inconsolable, la mère parfaite. Un apothicaire parisien, très en faveur à la cour, Nicolas Houel, en avait tracé le programme dans une suite de sonnets. Les dessins, conservés aujourd'hui au Louvre, au cabinet des Estampes, et à la Bibliothèque royale de Madrid, furent exécutés par plusieurs artistes parmi lesquels, à leur style maniéré, à leurs longues figures aux profils antiques, où s'accuse l'influence de Jules Romain et de l'école de Fontainebleau, on reconnaît Antoine Caron et François Quesnel. Comme l'allégorie d'Artémise pouvait s'appliquer à Marie de Médicis et à Anne d'Autriche aussi bien qu'à la veuve de Henri II, les mêmes modèles furent recopiés dix fois pendant ces trois régences successives, avec des modifications dans les chiffres et les devises.

C'est après une visite à la Trinité que Henri IV, enchanté de ce qu'il avait vu, résolut, dit Sauval, de rétablir à Paris les manufactures de tapisseries « que les désordres des règnes précédents avaient abolies », et créa l'atelier de la maison professe des Jésuites, dont nous parlerons dans un chapitre prochain.

Ainsi nos manufactures royales eurent au XVIe siècle des débuts modestes. Elles n'égalaient alors en activité ni les ateliers flamands ni même les manufactures de Ferrare et de Florence. Mais elles ont eu le mérite de maintenir vivante dans notre pays une tradition précieuse et de préparer la magnifique renaissance de la tapisserie à laquelle nous assisterons sous le règne de Louis XIV.

II

LE MOBILIER

Les destinées du mobilier sont étroitement liées à celles de l'architecture, puisqu'il la complète, en forme le décor mobile et, comme elle, propose à l'artiste des problèmes de construction. Le goût nouveau qui, venu d'Italie, transforme, au cours du XVIe siècle, dans toute l'Europe occidentale, d'abord les ornements superficiels, puis la structure des édifices, ne pouvait laisser indifférents les menuisiers. Voyons donc quelles étaient leurs traditions avant 1500, d'une part en France et dans les autres pays d'art gothique, d'autre part au delà des Alpes, et comment elles se modifièrent à l'époque de la Renaissance.

Les meubles en France avant le xvie siècle. — A vrai dire, ce n'est qu'à partir du xve siècle que le mobilier est à peu près connu. Jusqu'alors l'essentiel nous manque pour l'étudier : les monuments mêmes. Ils se sont usés au service des hommes, ou bien, sort plus triste, les modes changeantes, indifférentes aux souvenirs, les ont condamnés à la hache ou au feu, comme encombrants.

Le pupitre de sainte Radegonde, pieusement conservé à Poitiers, le coffre archaïque de Terracine, le fauteuil de Dagobert, qui est probablement un fauteuil antique complété à Saint-Denis au temps de Suger, les stalles allemandes de Ratzeburg, qui semblent reproduire les formes d'anciennes stalles de pierre,... c'est peu pour représenter le mobilier du haut Moyen Age et de l'époque romane. Pour celui du xiiie et du xive siècle, nous ne sommes guère plus riches : il ne nous reste de ces temps lointains que des stalles d'églises, quelques coffres et quelques armoires de sacristie. Pas de sièges antérieurs au début du xve siècle (si l'on excepte, bien entendu, les chaires byzantines conservées dans les trésors de Saint-Pierre de Rome, de Ravenne et de Saint-Marc) ; les tables et les lits qui nous sont parvenus sont moins anciens encore, — et cela, dans tous les pays.

Comment combler de telles lacunes ? Faut-il, avec Viollet-le-Duc, chercher dans les miniatures et dans les bas-reliefs de pierre ou d'ivoire des images des meubles disparus ? Doit-on, comme l'a fait De Champeaux, interroger les Inventaires et les Comptes ?

Ces deux méthodes, critiquées trop sévèrement par Molinier, ont donné des résultats qui ne sont pas négligeables. Certains bas-reliefs nous montrent jusqu'au travail du bois, tourné ou sculpté. Malgré leur dessin sommaire et leur perspective fantaisiste, les miniatures nous font connaître au moins des formes générales. Voici le lit à haut chevet, avec ses courtines suspendues à des traverses ou aux poutres du plafond ; vers la fin du xve siècle, le ciel repose sur ces minces colonnettes qui vont bientôt se transformer en épaisses colonnes et parfois en cariatides. Les tables sont composées le plus souvent de simples tréteaux portant une planche ; mais le Moyen Age a connu les tables rondes ou octogonales, à un pied comme nos guéridons, les tables barlongues dont les pieds sont reliés par des entretoises ou des patins. Les sièges sont très variés : outre la *chaire*, siège d'honneur avec coffre, accotoirs et haut dossier, portant parfois un dais armorié, on voit dans les miniatures le *faudesteuil*, siège royal ou épiscopal, dérivé du pliant antique, l'escabeau, le placet, le banc avec ou sans coffre, le banc à dossier fixe ou à dossier mobile sur un pivot.... Enfin, même quand elles appartiennent à une époque où nous pourrions à la rigueur nous passer des témoignages du peintre, les miniatures, devenues de plus en plus réalistes, gardent pour l'histoire du

mobilier un grand intérêt. C'est là qu'on peut voir les meubles anciens, non pas arrachés à leur milieu, dépaysés et désaffectés comme dans un musée, mais en accord avec l'architecture et les costumes, mêlés à la vie et en quelque sorte vivants.

Quant aux textes, ils nous apprennent que tous ces meubles, jusqu'au xve siècle, restaient rarement à demeure dans les châteaux : chargés sur des bêtes de somme ou *sommiers*, ils suivaient seigneurs et rois dans leurs voyages. De là le développement de la gainerie. De là le grand rôle du coffre ou huche, meuble à plusieurs destinations et facile à transporter : il sert d'armoire, de table, de banc; le coffre à couvercle bombé ou à deux pentes est par excellence le bahut de voyage. Telle était l'importance de la huche que le nom de *huchiers* désigna au xve et au xvie siècle tous les artisans qui vivaient de la fabrication des meubles, des portes et des lambris.

Il serait donc injuste de dire que les Inventaires et les Comptes ne nous révèlent que des noms. Bien mieux, ils nous signalent, au début du xive siècle, l'apparition d'un nouveau meuble, appelé au plus brillant destin : le dressoir; ils nous renseignent sur les matières mises en œuvre, métal ou bois, et sur les procédés de décoration. Est-il indifférent de noter avec De Champeaux qu'en 1316 la « façon de deux faus d'esteurs » destinés à Philippe le Long est payée à un imagier, c'est-à-dire à un sculpteur; qu'en 1352 le peintre du roi, Girard d'Orléans, reçoit la commande de « chaières ouvrées à orbevoies, à deux endroits peintes »; de remarquer en 1317 la mention de « tables à mangier ouvrées sur fust d'ivoire et d'ybénus à menues parties »?

Mais la marqueterie est alors, chez nous, une exception. Dans l'ensemble, nos meubles du Moyen Age sont des œuvres simples, logiques et un peu rudes de menuiserie, enrichies de sculptures à partir du xive siècle et rehaussées de couleur. Des étoffes, répandues en abondance, en corrigeaient la rudesse : courtines des lits, nappes des tables et des dressoirs, coussins nombreux ou draperies jetés sur les sièges. C'est seulement au xvie siècle que l'usage de fixer les étoffes sur les sièges, devenus plus légers et mobiles, se généralisa. On en trouverait cependant dans les Comptes des exemples antérieurs : une chaise à peigner livrée au roi Charles VI, en 1387, était garnie de velours azur avec clous dorés.

LES STALLES. — Comment ces meubles étaient-ils construits, quels étaient le caractère et la valeur de leur décoration? Les trop rares monuments conservés nous le diront.

Il n'en est pas qui nous offrent une série plus continue que les stalles, il n'en est pas qui nous donnent, de la maîtrise des vieux huchiers, une idée plus haute. Moins exposées aux vicissitudes que le mobilier des châteaux, immeubles même par destination, elles offraient à l'artiste un ma-

gnifique programme et la promesse d'une œuvre durable. Voisines du sanctuaire, où rien n'était assez beau, œuvres d'architectes autant que de huchiers, il fallait qu'elles fussent en harmonie avec les voûtes, les piliers et les arcatures d'un art si savant. Aussi les plus anciennes stalles conservées en France, celles de la petite abbaye de Notre-Dame-de-la-Roche, près de Chevreuse (vers 1252), et de Saint-Pierre de Poitiers, sont-elles déjà des chefs-d'œuvre de logique, d'heureuses proportions, de discret décor. Elles sont disposées en avant du sanctuaire et non, comme dans le haut Moyen Age, en hémicycle derrière l'autel. Le clair dessin de l'ensemble, l'utilité bien exprimée de chaque partie, le profil pur et ferme des moulures, la facture large des feuilles décoratives, tout y accuse un art qui ne tâtonne plus, des formes arrêtées après de longues études.

Dès lors la formule des stalles est à peu près fixée. Les accoudoirs aux courbes accueillantes, aux gorges profondes, polies par les surplis, s'inclinent légèrement en arrière pour offrir aux bras une assiette moins glissante; le siège à charnières, portant sa miséricorde, pivote entre les deux côtés de la parclose, dont les amortissements plus ou moins sculptés offrent aux mains un appui; aux extrémités des stalles supérieures s'élèvent des jouées découpées en larges volutes et ces jouées sont reliées l'une à l'autre par un dorsal adossé à la clôture du chœur. A la fin du XIIIe siècle, les sièges s'abriteront sous un dais composé d'abord d'un simple plafond rampant, qui s'arrondira plus tard en voussure, puis se divisera à la fin du XVe en une suite de petites voûtes. En même temps, les profils des moulures s'amaigrissent et se compliquent; des sculptures de plus en plus exubérantes et réalistes, taillées hardiment en plein bois, fleurissent le décor architectural; les miséricordes servent de champ à des scènes pleines de verve et de bonhomie. Mais depuis les modestes stalles de Notre-Dame-de-la-Roche jusqu'à celles de Lisieux et de Saint-Benoît-sur-Loire (fin du XIVe siècle), de la Chaise-Dieu (vers 1400), de Saint-Claude (1449-1465), de Rodez (sculptées de 1478 à 1488 par André Sulpice), de la Trinité de Vendôme (vers 1500)..., c'est toujours le même programme qui se développe et que la structure accuse clairement malgré la profusion croissante des détails ornés.

ARMOIRES, COFFRES ET DRESSOIRS. — A en juger ceux qui nous sont parvenus, les meubles laïques ou même les meubles de sacristie, plus indépendants de l'architecture, en suivent plus lentement les progrès. Ni l'armoire d'Obazine, encore romane, ni celles de Bayeux (XIIIe siècle) et de Noyon (seconde moitié du XIVe siècle?) ne sont, au point de vue de la construction et du travail du bois, des œuvres fort remarquables. Les ferrures qui soutiennent et ferment leurs vantaux, les peintures qui les couvrent, en font toute la beauté. Dans les coffres du XIIIe siècle conservés au Musée Carnavalet et au Musée des Arts décoratifs, c'est la ferronne-

rie que l'on admire. Des tiges de fer forgé, semblables aux pentures des portes d'églises et, comme elles, donnant naissance à de belles volutes, s'attachent à leurs larges ais par des clous saillants et, tout en les décorant, les maintiennent fortement assemblés.

Confondus d'abord avec les charpentiers, les huchiers se formèrent à la fin du XIVe siècle en corporation distincte. Les progrès de leur art justifiaient cette émancipation. C'est alors en effet qu'apparaissent les premières applications d'une découverte ingénieuse et féconde dont nous bénéficions encore aujourd'hui.

Pour éviter les inconvénients du jeu du bois, les huchiers ne s'efforcent plus, comme le faisaient leurs devanciers, de le neutraliser, soit en clouant sur les panneaux des tiges de fer, soit en y collant des bandes de peau ou de toile que l'on revêtait ensuite de peinture; ils construisent leurs ouvrages de telle façon que le bois puisse se contracter ou se dilater librement sous l'influence de la température sans les disjoindre ni les déformer. A cet effet, ils n'emploient que des bois de faible volume, subdivisent les surfaces en plusieurs compartiments au moyen de montants et de traverses assemblés carrément à tenons et à mortaises et, dans les rainures des cadres ainsi constitués, engagent, en leur laissant quelque jeu, des panneaux d'une seule pièce, de la largeur moyenne d'une planche. Une membrure élastique et forte à la fois, des panneaux de remplissage légers : voilà ce que présenteront désormais, sinon tous les meubles à panneaux et à bâtis, — nous verrons encore souvent de grands panneaux d'une seule venue, assemblés à leurs extrémités en queues d'arondes apparentes, — du moins le plus grand nombre d'entre eux. C'est vraiment la menuiserie proprement dite : mise en œuvre de bois menus. Elle n'est pas sans analogie avec la construction gothique.

Ainsi l'aspect des meubles change. Le métal, toujours admirablement travaillé, y est réduit à un rôle secondaire; la peinture n'y intervient plus que pour rehausser les reliefs. La division des parois en petits panneaux encadrés constitue par elle-même un décor et les ornements se subordonnent à la construction : des moulures amortissent les arêtes des montants et des traverses; protégés par la saillie des cadres, les panneaux se couvrent de souples reliefs où le huchier imite les meneaux flamboyants, les roses, les grandes fleurs de lis du gothique fleuri. L'imitation de l'architecture va plus loin : sur les montants saillent des contreforts, taillés dans la masse ou rapportés. Les huchiers affectionnent cependant un motif qui leur appartient en propre, la serviette ou feuille de parchemin pliée. Comme elle se prêtait à la virtuosité et permettait de produire, sans grand effort d'imagination, des jeux de lumière et d'ombre, ils en ont usé et abusé jusqu'au milieu du XVIe siècle.

Tous les meubles à panneaux et à bâtis ont plus ou moins bénéficié

de ces progrès techniques et adopté ces ornements : l'armoire, le coffre, la chaire à coffre, le lit, le dressoir.... Le dressoir, meuble d'apparat, mériterait une étude spéciale, tant les huchiers du xve siècle se sont plu à en varier l'aspect. C'est à l'origine une table à dresser la vaisselle et les mets, ou une petite armoire à deux vantaux, posée sur quatre pieds. Mais parfois les pieds antérieurs disparaissent et le corps reste gracieusement suspendu en porte-à-faux. Les pieds sont tantôt libres, tantôt reliés par une tablette ou par un socle à pans coupés. Enfin les dressoirs riches comportent une étagère dont les degrés, chargés de vaisselle, varient en nombre selon l'opulence et le rang du personnage à qui ils sont destinés, et souvent l'étagère est abritée par un dais. On voit combien ce meuble pouvait se prêter à d'ingénieuses variantes.

Flandre, Angleterre, Allemagne, Espagne. — Dans tous les pays d'art gothique, le mobilier offre une évolution analogue, modifiée par quelques traits particuliers à chacun d'eux. Les caractères nationaux ou régionaux deviennent bien entendu d'autant plus apparents que l'œuvre du menuisier se pare de plus de sculpture : flore, figures, ornements où se manifeste la sensibilité propre à chaque peuple.

Les huchiers flamands, ont généralement un goût moins sobre que ceux de notre pays. Virtuoses, ils sculptent dans les contreforts d'un dressoir des niches abritant des statuettes, suspendent des figures aux pendentifs, recherchent dans les ornements la variété plus que la symétrie, multiplient les replis d'une serviette, compliquent les réseaux des orbevoies, couronnent les hauts dossiers ajourés de dais aux dentelles fragiles.

L'Allemagne possède une belle série de stalles et des tables d'une construction ingénieuse; mais ses autres meubles, surtout dans l'Allemagne du Sud, sont souvent déparés par la distribution illogique du décor et par une exécution hâtive que ne rachète pas la vivacité criarde de la polychromie : au lieu de travailler de préférence, comme le font les huchiers de France, de Flandre, d'Angleterre et de la région rhénane, le chêne madré, de ton si chaud, qui résiste à l'outil et veut une sculpture vigoureuse, les artisans bavarois découpent en très bas relief, dans le bois tendre de sapin ou de tilleul, des feuilles de chardon recroquevillées ; ceux du Tyrol se contentent même d'une simple gravure, comme le font les artisans de l'Italie du Nord. Les musées de Nuremberg et de Munich ont recueilli des armoires des environs de 1500, où la sculpture allège précisément les parties qu'on souhaiterait de voir les plus fortes, les montants et les traverses; l'une d'elles pose sur des pieds ajourés comme son couronnement.

L'Angleterre a quelques meubles qui lui sont propres : des armoires

assez grossières, aérées par d'étroites fenêtres gothiques, un meuble à vantaux qu'elle appelle « hutch » et qui ressemble, non à nos huches fermées par un couvercle, mais à un dressoir bas sur pieds; elle emprunte des sculpteurs à la Flandre et charge ses stalles hautes, où chaque siège est séparé des sièges voisins par des colonnettes, de dais extrêmement ornés.

L'Espagne, dans ses décorations très riches, mêle aux traditions mauresques des influences flamandes, françaises et italiennes....

Le mobilier en Italie au Moyen Age et au xvie siècle. — Ici, au contraire, l'art gothique — sauf dans certaines villes de la vallée du Pô — n'a jamais été complètement assimilé. Ici les décorateurs, cinquante ans au moins avant ceux de France ou d'Allemagne, ont tenté de ressusciter l'art romain. Ici enfin, plus que partout ailleurs, dans ce Moyen Age, si épris de polychromie, on a aimé l'éclat des couleurs.

La sculpture n'est certes pas absente des meubles italiens du Moyen Age; elle tient même de bonne heure une grande place dans les stalles où les fortes saillies des accondoirs, des sièges, des jouées et du dais la favorisent et l'appellent. Mais on peut dire d'une manière générale que, tandis qu'en France, en Flandre et en Allemagne, le sculpteur devient dès le xive siècle le collaborateur nécessaire du huchier, en Italie, son grand rôle, comme décorateur de meubles, ne commence qu'au xvie siècle. Jusqu'alors, c'est surtout par la polychromie, par la variété et le raffinement des procédés mis en œuvre pour l'obtenir, que les meubles italiens se distinguent. Sous les plafonds peints et dorés, au milieu des lambris de marbre, des velours et des soieries riches de tons, le bois naturel, simplement rehaussé de discrets reliefs, eût sans doute paru d'une indécente pauvreté. Les artisans italiens s'évertuent donc à le parer. Tantôt il peignent sur ses panneaux de belles histoires, tantôt ils y appliquent une couche d'or et des reliefs en pâte peinte; tout un peuple de praticiens merveilleusement habiles les revêt de placages en marqueteries géométriques ou pittoresques où l'os, l'ivoire, la nacre et l'étain brillent parfois au milieu des bois colorés.

Les stalles. — Les stalles font, dans une certaine mesure, exception. On voit, en effet, dans l'Italie du Nord, quelques stalles du xive et du xve siècle, où la marqueterie n'apparaît nulle part et qui doivent toute leur décoration à la sculpture. Telles sont celles de Saint-Dominique de Ferrare (commencées en 1384), de la cathédrale de Plaisance (achevées en 1471), de la cathédrale et de la collégiale Sant'Orso d'Aoste (fin du xve siècle).

Dans les stalles de Saint-Dominique de Ferrare, œuvre d'un maître célèbre, Giovanni da Baiso, le dais en quart de voûte est porté par deux

étages de colonnettes annelées; le dorsal se divise en panneaux où des rosaces variées s'inscrivent dans des losanges aux fortes moulures, inscrits eux-mêmes dans des cadres rectangulaires. Toute cette géométrie est assez lourdement accusée. Les losanges n'ont pas la grâce de nos orbevoies, dont les meneaux montent comme des flammes. Les rosaces appartiennent à ce style gothique propre à l'Italie, où une géométrie rectiligne, inspirée des décors orientaux, alterne avec les souples courbes venues de France ou de Flandre. Les parcloses aussi ont un dessin très particulier : découpées en forme de console sous l'accoudoir, elles projettent ensuite un brusque angle droit, à la place où nous voyons, chez nous, le beau quart de cercle que détermine le développement du siège, quand il pivote sur sa charnière. Les stalles de Plaisance nous montrent la persistance du style de Giovanni da Baiso jusqu'à la fin du xve siècle. Au contraire, celles d'Aoste, en Piémont, se rapprochent en tout point, et jusque dans la forme des parcloses, des œuvres françaises ou flamandes.



Phot. Brogi.

Fig. 565. — Stalle de la Chartreuse de Pavie (fin du xve siècle).

Mais c'est à l'alliance de la sculpture et de la marqueterie polychrome que la plupart des stalles italiennes doivent, jusqu'au premier tiers du xvie siècle, leur caractère le plus original.

Cette marqueterie, issue à la fois de la marqueterie orientale et de la mosaïque de verre, fut d'abord géométrique. Elle semble être née à Sienne. On la désignait généralement sous le nom de *certosina*, parce que les Chartreux y excellaient, comme en tout travail de patience. Les

plus célèbres œuvres de *certosina* décorent les stalles du dôme d'Orvieto, commencées au xiv[e] siècle, reprises et achevées, dit Burckhardt, dans la première moitié du xv[e], par deux artistes siennois : Domenico di Nicolo, qui dirigea le travail de marqueterie, et Pietro di Minella, qui sculpta les figures à mi-corps abritées sous le dais aux arcs trilobés.

Puis les étoiles, les polygones, les entrelacs géométriques paraissent bientôt trop humbles tâches aux habiles marqueteurs. S'ils continuent à en couvrir les montants et les traverses, les colonnettes octogonales, toutes les surfaces où l'espace manque pour des compositions plus libres, on les voit, sur les grands panneaux, rivaliser avec les peintres. Des vases fleuris, des cornes d'abondance, des couronnes de feuilles et de fruits se forment sous leurs doigts agiles. Les armoires entr'ouvertes, portant sur leurs tablettes des objets variés, sont un de leurs thèmes favoris. Ils composent des paysages aux lointaines perspectives où montent des campaniles et des dômes; ils font même des figures : c'est la *tarsia pittorica* ou *intarsia*. Il est bien évident qu'ainsi comprise la marqueterie est trop souvent un tour de force, un trompe-l'œil, qu'elle abdique sa beauté propre, la franchise de l'exécution, sans parvenir d'autre part à égaler la peinture par la délicatesse des modelés. Les Italiens du début du xvi[e] siècle semblent en avoir eux-mêmes fait l'aveu, puisqu'il leur est arrivé (à la sacristie de Sainte-Marie-des-Grâces, à Milan) de remplacer la tarsia lente et coûteuse par son imitation en peinture.

Cette marqueterie pittoresque a laissé dans toute l'Italie des œuvres nombreuses. A Sienne, Domenico di Nicolo en donne, en 1428, un des premiers exemples, en représentant, au dorsal des stalles gothiques de la chapelle du palais public, les articles du Credo. A Venise, Marco de Vicence, auteur des stalles de l'église des Frari (1468) et de Saint-Étienne (1498), l'associe jusqu'à la fin du xv[e] siècle à une architecture et à des sculptures encore gothiques ou à demi gothiques, tandis que déjà l'art nouveau triomphe dans l'Italie du Centre et même dans la vallée du Pô, à la Chartreuse de Pavie. Ici, plus d'arcs aigus, plus de rosaces ni de pinacles. Le dais, que couronne un entablement presque classique, repose sur une arcature en plein cintre; des pilastres à chapiteaux corinthiens divisent le prie-Dieu en panneaux; la sculpture ornementale (exécutée en 1492 par Bartolomeo de Poli) accompagne discrètement la construction, et la *tarsia* et la *certosina* (exécutées par Pietro da Vailate en 1498) règnent partout souverainement, couvrant les dossiers de délicats rinceaux, le dorsal de figures de saints à mi-corps, faisant alterner sur la frise les palmettes et les fleurs, dessinant des entrelacs sur les accoudoirs et des damiers aux cadres des panneaux.

A ce moment d'illustres maîtres, à la fois sculpteurs et marqueteurs, *intagliatori* et *intarsiatori*, appliquent au mobilier, religieux ou laïque, une

décoration renouvelée à la source antique. Ce sont, à Florence, Giuliano da Majano (1432-1490) et son frère Benedetto (1442-1497), auteurs des boiseries de la sacristie du Dôme, Baccio d'Agnolo (1462-1543); à Pérouse, le Florentin Domenico del Tasso, qui dirige, vers 1490, l'admirable décoration du Cambio; à Sienne, Antonio di Neri, dit Antonio Barili (1453-1516), et son neveu Giovanni (mort vers 1529), le même qui, d'autre part, exécutera, à Rome, sous la direction de Raphaël, les boiseries et les portes des salles du Vatican (1514-1521). Fra Sebastiano de Rovigo (mort en 1505) représente en marqueterie, au couvent de Sant'Elena, près de Venise, les vues des trente-quatre principales villes du monde, et c'est à son école que se forment deux des plus grands sculpteurs et marqueteurs du début du XVIe siècle, Fra Giovanni de Vérone (1456-1525) et Fra Damiano de Bergame (1480?-1549).



Phot. Alinari

Fig. 566. — Stalle de San Pietro, à Pérouse (1535.)

Le premier est surtout célèbre par les stalles du couvent de Monte Oliveto (1502-1505), transportées en grande partie au dôme de Sienne au début du XIXe siècle, et par les boiseries qu'il fit dans ses dernières années à Santa Maria in Organo de Vérone; il eut pour principal élève et collaborateur Fra Raffaello de Brescia. Le second travailla surtout à Bologne, où il termina sa carrière par les stalles du Dôme. Vers le même temps il fit pour un grand seigneur français qui avait été ambassadeur à Rome et au Concile de Trente, Claude d'Urfé, une œuvre importante pour l'histoire de la pénétration de l'art italien en France, la chapelle du château d'Urfé en Forez. Son frère, Stefano di

Antonio de Zambelli, qui collabora souvent avec lui signa, en 1535, les belles stalles de San Pietro, à Pérouse.

Tous ces artistes prodiguent avec une fécondité joyeuse les variations sur les mêmes thèmes : paysages, figures, natures mortes et ornements en *tarsia*, chimères, griffons, dauphins, enfants nus, rinceaux et guirlandes sculptés en bas-relief, dans des cadres de perles, d'oves et d'entrelacs. Mais à mesure qu'on suit le cours du XVIe siècle, on peut les voir céder davantage à la tentation de répandre des ornements partout et tailler le bois de noyer d'une main plus lourde. Aux légers et spirituels rinceaux de Domenico del Tasso, aux pilastres finement fouillés des Barili succèdent les arabesques d'une facture déjà plus monotone de Stefano Zambelli. Fra Giovanni dirige une incomparable équipe d'ornemanistes. Mais dans ses hauts candélabres comme dans ses lambris et ses portes, où l'influence des portes du Vatican est sensible, on souhaiterait plus de « repos ». Bientôt, chassée par l'architecture mouvementée que la sculpture envahit, la *tarsia* disparaîtra. Quel attrait ses fines couleurs garderaient-elles au milieu des ombres puissantes portées par la saillie des corniches, des colonnes cannelées, des cariatides et des consoles? Les tableaux en marqueterie font place aux tableaux en bas-relief. Et c'est ainsi que le mobilier religieux s'achemine en Italie au style baroque qui s'annonce dans les stalles de Santa Giustina de Padoue, sculptées de 1556 à 1560 par le Français italianisé Richard Taurin, sur les dessins d'Andrea Campagnola, dans celles de San Severino de Naples (1557-1590) et surtout dans les œuvres de M. Riccio : les stalles, le banc et le lutrin du dôme de Sienne (1567-1590).

MOBILIER LAÏQUE. — Il en est de même du mobilier des palais. Mais ayant naturellement plus souffert des variations de la mode, il nous est connu par des œuvres moins nombreuses.

Au XVe siècle, relativement plat, il doit sa beauté à la pureté des profils et à l'harmonie des tons. Beaucoup de coffres, de bancs et même de sièges en X sont, comme les stalles, revêtus de *certosina* et de *tarsia*. D'autres sont franchement peints, après avoir été au préalable couverts d'une préparation à la colle et au plâtre selon le procédé décrit par Cennino Cennini. « En ce temps-là, écrit Vasari dans sa *Vie de Dello Delli*, toutes les habitations étaient meublées de grands coffres en bois sculpté dont l'intérieur était garni en toile ou en soie pour conserver les vêtements et d'autres objets précieux. Sur les panneaux, on peignait des armoiries, des sujets historiques, fabuleux ou galants, selon les divers caprices de chacun. On couvrait encore de semblables peintures les lits, les sièges, les corniches et, en un mot, tout ce qui meublait ou décorait les appartements. Cette mode fut tellement en faveur pendant nombre d'années que les meilleurs peintres ne rougissaient pas d'accepter ces travaux que

les artistes d'aujourd'hui repousseraient certainement avec dédain.... » On cite en effet de très grands peintres (Pinturicchio, Filippino Lippi, Benozzo Gozzoli, Luca Signorelli, Botticelli...) parmi ceux qui n'ont pas dédaigné de tels ouvrages, et plus d'un panneau oblong, exposé aujourd'hui dans nos musées comme un tableau de chevalet, n'était, à l'origine, qu'un devant de coffre, ou *cassone*.

Souvent les peintures, en forme de médaillon ou d'ovale, étaient encadrées de bas-reliefs de pâte. Au dire de Vasari, Donatello, dans sa jeunesse, aurait ainsi moulé « en stuc, en plâtre et en brique pilée divers sujets ou ornements que l'on dora ensuite », pour les meubles peints par Dello Delli. D'autres fois, à Florence comme à Venise, c'étaient ces bas-reliefs, de faible saillie, qui, peints et dorés, constituaient toute la décoration des coffres : ils formaient des rinceaux, des palmettes, des arabesques, ou bien représentaient des triomphes, des scènes légendaires ou allégoriques. Mais l'application de bas-reliefs moulés aux parois des meubles dégénéra vite en industrie, particulièrement dans les coffrets de mariage.



Phot. Bulloz

Fig. 567. — Table italienne. Fin du xve siècle.
(Musée Édouard André, Paris.)

Les meubles italiens de la première Renaissance ne diffèrent pas seulement des meubles français de la même époque par leur décor, leurs formes aussi sont singulières. Dès le milieu du xve siècle, les coffres (qui sont, comme chez nous, le meuble par excellence) s'élèvent sur des socles ou sur des griffes de lion ; leurs couvercles ne sont pas unis, mais forment comme des terrasses étagées ; leurs façades présentent parfois un véritable entablement porté par des pilastres ; parfois encore leurs flancs sont renflés comme la panse d'un vase. Il en est de même des bancs à coffre, dont le galbe peut s'expliquer, il est vrai, par le souci d'éviter au meuble le heurt des talons des personnes assises.

Mais c'est surtout au xvie siècle que ces formes s'accentuent. En même temps, pour supporter le voisinage d'une architecture mouvementée, des sculptures pleines de verve, mais de plus en plus encombrantes, remplacent les peintures, les marqueteries plates ou les stucs au relief

discret. Les flancs des coffres se creusent en une gorge profonde, puis rebondissent, portant de larges godrons, des cartouches, des groupes violents qui rappellent la sculpture des sarcophages antiques ; à leurs angles, des dragons ou des chimères aux seins gonflés ouvrent leurs ailes. Des enfants nus, portant un écu armorié, couronnent les dossiers des bancs. Les lits ont des colonnes dorées. Les armoires sont des monuments chargés de cariatides. Les tables octogonales ont pour pieds des dauphins, les tables barlongues des chimères adossées. Tout le vieux paganisme renaît. Toutes les moulures, fortement profilées, s'ornent de canaux, d'oves, d'entrelacs et d'autres ornements empruntés



Phot Alinari.

Fig. 568. — Coffre du Cambio, à Pérouse (fin du xve siècle).

aux édifices de l'ancienne Rome. Nous sommes loin des premières et encore discrètes applications de la sculpture aux meubles, qui ont produit à la fin du xve siècle des chefs-d'œuvre tels que le coffre du Cambio et peu après le coffre des Strozzi, daté de 1513 (aujourd'hui au Kunstgewerbe Museum de Berlin), ou certains bancs florentins.

La marqueterie détrônée maintient cependant ses droits dans un meuble de luxe, dont la grande vogue commence à la fin du xvie siècle et qui bientôt fera la fortune des *ébénistes* : le cabinet.

Le mobilier en France au xvie siècle. — Tels sont les dangereux modèles que propose alors l'Italie. Ils ne tardèrent pas à être imités dans toute l'Europe occidentale. Mais en Flandre, en Allemagne, en Angleterre, et même en Espagne, aussi bien qu'en France — où nous

nous bornerons à prendre nos exemples —, on pourrait distinguer, dans l'histoire de la transformation du mobilier sous l'influence italienne, deux périodes, qui correspondent à peu près aux deux moitiés du xvi[e] siècle.

D'abord, les formes essentielles des meubles ne sont pas atteintes : la structure et la technique traditionnelles subsistent sous la parure empruntée. Ensuite décor et formes se fondent intimement dans des œuvres homogènes. Et cependant, même lorsqu'elle semble ne plus opposer de résistance à la domination du style d'origine étrangère, chaque nation impose plus ou moins à ce style la marque d'un goût qu'elle ne peut abdiquer. Entre les meubles d'un Du Cerceau ou d'un Hugues Sambin, dont tous les éléments viennent d'Italie, et ceux qui sont en faveur à la même époque à Rome, Florence ou Venise, les différences restent sensibles. Ceux-là ne sont pas des copies de ceux-ci. Ce sont des œuvres originales qui procèdent des mêmes tendances et s'inspirent à la même source.

Le style composite. — La persistance des traditions du Moyen Age au temps de Louis XII et de François I[er] n'a rien qui doive nous surprendre. C'est de leur brusque abandon que nous pourrions nous étonner. Une corporation d'artisans ne renonce pas en effet du jour au lendemain à ses habitudes. Un meuble dépend des matériaux que fournit le sol ou que le commerce apporte ; il exprime les besoins qu'imposent le climat et les mœurs. Peints, marquetés ou enrichis de sculptures, faits pour paraître plus que pour servir, les meubles italiens eussent été aussi dépaysés dans un château des bords de la Loire qu'un palais romain sous le ciel français.

Aussi bien nos huchiers n'en ont sans doute pas vu beaucoup d'exemplaires. Ce sont des objets plus faciles à exporter, les plaquettes de bronze, les estampes, les livres à gravures tel que l'*Hérodote* imprimé à Venise en 1470, le *Térence* de 1490, le *Songe de Polyphile*, qui les ont séduits par leur nouveauté. C'est là, ou c'est encore dans les bas-reliefs de pierre sculptés par les artistes italiens venus en France à l'appel de nos rois qu'ils ont vu les calmes pleins-cintres et les niches à coquilles, les pilastres rectilignes, les losanges, les candélabres symétriques, les couronnes régulières, les médailles de guerriers, les dauphins, les sirènes, les jeunes génies dont le torse se termine par une tige enroulée, et ce capricieux mélange de figures, d'êtres chimériques et d'ornements qu'à l'exemple des Italiens ils nommaient *grotesques*.

Il y a dans ces décors une sérénité qui contraste avec l'inquiétude des combinaisons linéaires et de la flore où se complaisaient les derniers artisans de l'art gothique. Ils ont de plus le prestige d'une antique noblesse et sont le legs, recueilli par l'Italie, d'une civilisation supérieure

chère aux poètes, aux érudits et aux curieux. Les grands seigneurs qui dirigent le goût les aiment. Nos huchiers les accueillent et les adoptent avec ferveur : la joie de la découverte se lit dans leur exécution vive et franche. Rompus d'ailleurs par les hardiesses du gothique flamboyant à toutes les difficultés du travail du bois, ils taillent comme en se jouant les rinceaux les plus délicats. Mais ils se contentent d'abord de les appliquer sur les meubles que leur ont transmis leurs vieux maîtres et souvent même ils les marient à des ornements tout français.

MOBILIER RELIGIEUX. — C'est naturellement dans le mobilier religieux que la tradition du Moyen Age resta le plus longtemps vivante. Aux stalles d'Amiens, construites et sculptées entre 1509 et 1519, le style nouveau ne fit naître que quelques rinceaux sur les rampes et dans les petits bas-reliefs des jouées (la frise du Temple où Jésus enfant est présenté, le dais du lit de la Vierge dans la scène de l'Annonciation...). Dans l'ensemble l'œuvre, si claire malgré sa complexité, avec ses innombrables pinacles, ses accolades aiguës divisées en cinq lobes, ses crochets de feuilles frisées, ses pendentifs, toute sa sculpture vivante et vigoureuse, appartient à la dernière floraison du gothique, et c'en est une des merveilles. Les maîtres amiénois Arnould Boulin et Alexandre Huet, après avoir visité, en 1509, les stalles de Beauvais et de Saint-Riquier, qui ont disparu, et en 1511 celles de Rouen, dont ils s'inspirèrent peu, dirigèrent tout le travail de menuiserie, secondés par deux frères convers cordeliers « habiles menuisiers » qu'on avait fait venir d'Abbeville. La sculpture est l'œuvre des tailleurs d'images Antoine Avernier et Jehan Trupin.

Moins aiguës, moins audacieusement élancées vers la voûte, les stalles de Brou, exécutées entre 1530 et 1532 par le huchier bressan Pierre Terrasson, d'après les dessins d'un Flamand italianisé (peut-être ce Jean de Room dont nous avons parlé dans l'histoire de la Tapisserie), font plus de place aux inventions de la Renaissance. De même, celles de Sainte-Marie d'Auch, commencées sous l'épiscopat de François de Clermont-Lodève (1507-1538), pour ne citer que les principales. La belle chaire abbatiale de Beaulieu-les-Loches, exposée à Tours en 1890, est contenue dans une sorte de guérite dont les panneaux supérieurs, sculptés à jour, sont des fenêtres gothiques, tandis que les panneaux inférieurs, en bois plein, s'ornent de candélabres d'où jaillissent des rinceaux et des cornes d'abondance. Des dauphins italiens épousent la courbe traditionnelle des côtés de la parclose.

Mais nulle part les deux styles ne furent plus harmonieusement fondus qu'aux boiseries du château de Gaillon, exécutées dans les toutes premières années du XVIe siècle, — de 1501 à 1509, — pour le cardinal Georges d'Amboise. Les Musées du Louvre et de Cluny en ont recueilli des fragments précieux; les stalles, ou, comme on disait alors, les *chaires*

de la chapelle, sauvées par Alexandre Lenoir, ont été, après la dispersion du musée des Monuments français, transportées en partie à l'église de Saint-Denis. L'architecture de ces chaires est bien française; des contreforts à pinacles montent le long des jouées et séparent les panneaux du dorsal. Mais sur le dais, en quart de voûte, court une frise de rinceaux, et les dossiers et même les panneaux cachés sous les sièges sont brodés d'arabesques d'une délicatesse suprême. Bien plus, comme dans certaines stalles italiennes, chaque compartiment du dorsal se divise dans la hauteur en deux parties : la partie haute raconte en bas-relief un épisode de la vie du Christ ou le martyre d'un saint; la partie basse est un tableau de *tarsia*, représentant une Sibylle ou une Vertu. Les deux antiquités sont ici réconciliées comme les deux styles. Et cependant on n'a trouvé dans les comptes de Gaillon que des noms de sculpteurs et de marqueteurs français.



Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 569. — Une stalle de Gaillon, aujourd'hui à Saint-Denis (1501-1509).

Mobilier laïque. — Ces marqueteries pittoresques sont, il est vrai, dans le mobilier français de la première moitié du xvie siècle, une exception. Les meubles des châteaux ne nous en ont pas conservé d'exemples. Nos artisans n'ont adopté de même ni la *certosina*, ni la peinture d'« histoires » appliquée aux panneaux, ni les reliefs de pâte que Charles VIII, Louis XII et François Ier avaient pu voir dans leurs expéditions au delà des Alpes. Même plus tard, les panneaux de *tarsia* signés par Fra Damiano de Bergame, en 1548, que Claude d'Urfé avait sans doute fait venir tout achevés d'Italie, pour la décoration de la chapelle de son château de la Bâtie, ne semblent pas avoir eu chez nous une grande influence. La peinture et la dorure ne sont généralement employées dans nos meubles que pour rehausser les reliefs. L'incrustation de plaques de marbre et l'incrustation de pâtes blanches imitant

l'ivoire ne sont en faveur que dans la seconde moitié du XVIe siècle. Jusqu'à la fin du règne de François Ier, ce que nos huchiers empruntent à l'Italie, ce ne sont ni des formes ni des procédés, ce sont des ornements renouvelés de l'art antique.

Un libraire de Paris, qui était en même temps poète, souvent assez plat rimeur, quelquefois vraiment sensible à la poésie des choses familières, Gilles Corrozet, nous a laissé dans un petit livre, illustré de gravures sur bois, *les Blasons domestiques* (1539), la description minutieuse d'une « maison honeste et du ménage estant en icelle » au temps de François Ier. La salle, au plancher lambrissé, aux murs tendus de tapisseries, semble servir, comme au Moyen Age, de chambre à coucher, de salle à manger et de salon. Le « ménage » ne diffère sensiblement ni par le nombre, ni par la forme générale des meubles, de celui du XVe siècle. C'est toujours le lit à colonnes, le coffre « madré et jaune comme cire », le dressoir ou buffet, le banc, la scabelle, le placet, petit tabouret couvert d'étoffe, la chaire à coffre :



Phot. Giraudon.

Fig. 570. — Dressoir. France, début du XVIe siècle. (Musée de Cluny.)

« Chaire près du lit approchée
Pour deviser à l'accouchée.
Chaire bien fermée et bien close
Où le musc odorant repose
Avec le linge délyé
Tant souef fleurant, tant bien plyé... »

Mais, aux montants de ces meubles, les colonnettes ornées de torsades ou de feuilles imbriquées, les demi-balustres rapportés, les pilastres

à chapiteaux ont remplacé les contreforts, tandis que, sur les panneaux, se développe, comme sur la pierre des édifices de la même époque et sur les vantaux des portes d'églises, le décor « moderne ». Ce style composite est parfois, malgré les qualités d'exécution, d'une élégance un peu froide, comme il arrive lorsque les ornements ne naissent pas de l'architecture, ne sont pas liés les uns aux autres par une nécessité intime, mais arbitrairement juxtaposés et superposés. Il a produit néanmoins dans toutes nos provinces des œuvres charmantes, où survit, longtemps après que les artistes de la Péninsule l'ont oubliée, la grâce de la première Renaissance italienne.



Phot. Giraudon.

Fig. 571. — Chaire à trois places, début du xvie siècle. (Collection Foule.)

La Renaissance classique. — Cependant l'architecture se transforme. Pierre Lescot, Philibert de l'Orme, Jean Bullant abandonnent les compromis de leurs prédécesseurs immédiats pour se conformer aux règles de Vitruve. Les menuisiers les suivent dans la mesure où leur art le permet. Si l'antiquité romaine leur avait, à eux aussi, laissé des modèles, il est probable qu'ils s'en fussent inspirés. N'en ayant pas, ils créent, ou plutôt ils croient créer, des meubles de goût antique. C'est un effort qui, désormais, se renouvellera périodiquement jusqu'à nos jours, avec un succès inégal.

Et, dans cette intention, que font, avec le secours des architectes, nos bons huchiers de la seconde moitié du xvie siècle? Ils sculptent en ronde bosse, pour en faire des supports, des êtres chimériques détachés des *grotesques* que leur ont révélés les bas-reliefs ou les gravures; ils font, comme leurs émules italiens, revivre les divinités du paganisme dans

leurs cariatides ou sur leurs panneaux; ils empruntent aux façades classiques tous les éléments qu'ils croient pouvoir appliquer à la construction et à la décoration d'une armoire ou d'une table (colonnes, pilastres, entablements, frontons, corniches avec leurs oves et leurs denticules, frises de *postes* ou *flots*) et substituent le laurier, l'olivier et l'acanthe à la flore de leur pays. Il en résulta un changement profond non seulement dans le décor, mais dans la forme des meubles.

Tous les grands architectes et éditeurs de traités d'architecture, au temps de Henri II, sont plus ou moins responsables de cette révolution. Deux d'entre eux, Jacques Androuet du Cerceau et Hugues Sambin, y participèrent directement : le premier en publiant des modèles de meubles de son invention (on en compte 72 dans son œuvre), le second parce qu'il fut, comme certains maîtres italiens, à la fois architecte et menuisier.

JACQUES ANDROUET DU CERCEAU. — Jacques Androuet du Cerceau (né vers 1510, mort vers 1585), étudié dans un chapitre précédent (tome IV, 2[e] partie, p. 555) comme auteur du *Livre d'architecture* et des *Plus excellens bâtimens de France*, s'est en vérité intéressé à tous les arts. C'est l'ancêtre des Le Pautre, des Bérain, des De La Fosse, le premier en date, dans notre pays, de ces grands semeurs ou vulgarisateurs de formes dont l'œuvre, — en des temps où l'on était moins préoccupé qu'aujourd'hui d'originalité individuelle, — a si fortement contribué à établir, entre tous les arts qui participent à l'embellissement de la maison, cet accord et cette unité de caractère qu'on appelle un style. Près de 2000 gravures sur cuivre sortirent de son atelier. Elles nous le montrent tour à tour architecte, dessinateur de meubles ou de tapisseries, ferronnier, bijoutier, orfèvre.... Assurément la plupart de ses compositions ont besoin, pour devenir réalisables, d'être interprétées par un homme de métier, adaptées à une matière et à une technique, et il est aisé de les critiquer à ce point de vue. Beaucoup (*grotesques*, *moresques*, *cartouches*, *trophées*) n'ont même aucune destination précise. Ce sont des « idées » où divers artisans pourront s'inspirer. « Cependant cette mienne petite œuvre des *Grotesques* — écrit-il en 1566 dans une dédicace — pourra servir aux orfèvres, peintres, tailleurs de pierres, menuisiers et autres artisans, pour esveiller leurs esprits et appliquer chacun en son art ce qu'il y trouvera propre. »

Son intention déclarée est de répandre dans son pays des modèles italiens (les *moresques* à la mode de Venise, les cartouches, certaines formes de meubles et de vases) et surtout le décor gréco-romain (*ordres*, *grotesques*, *trophées*...) tels qu'il l'imagine à travers les œuvres des artistes de la Péninsule. Dans ce dessein, il utilise les études qu'il a faites à Rome dans sa jeunesse (avant 1554, dit son historien H. de Geymuller) principalement d'après Bramante, et pille sans vergogne ses devanciers ou ses

contemporains italiens. Mais il s'en faut qu'il soit un simple copiste. Il y a dans son ardeur à propager l'art qu'il admire un accent bien personnel. C'est un homme qui a fait un beau voyage et qui raconte, en les amplifiant et en les multipliant par son imagination, les merveilles qui l'ont frappé.

Il a d'ailleurs plus de verve que de goût. Mais n'oublions pas que sa fantaisie de dessinateur n'est pas limitée et disciplinée par la crainte salutaire des difficultés d'exécution, et qu'il se soucie non de choisir mais de proposer aux acquéreurs de ses gravures beaucoup d'idées en peu d'espace.

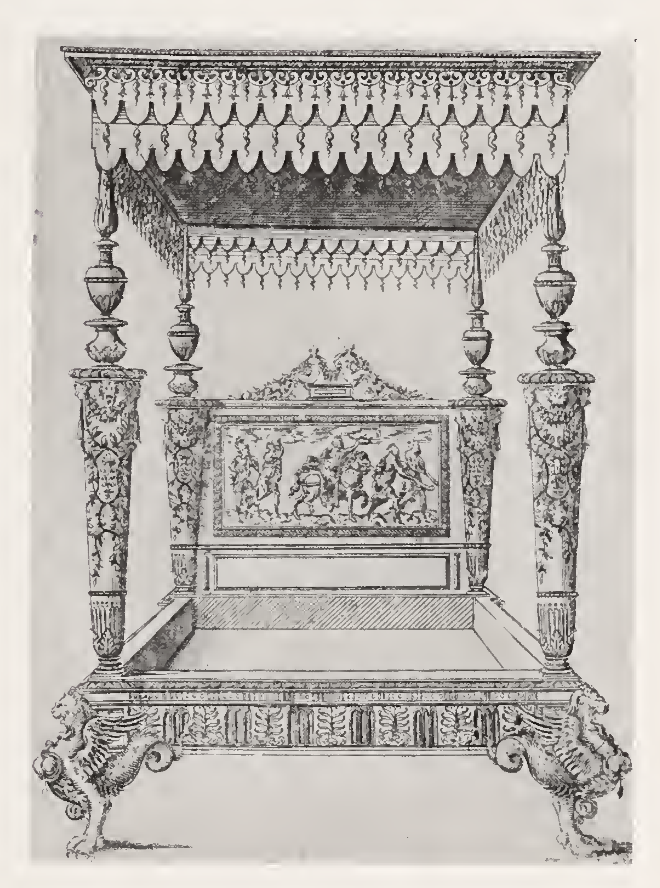


Fig. 572. — Modèle de lit par Du Cerceau.

L'influence de Jacques Androuet du Cerceau sur les menuisiers de son temps fut considérable. Non pas qu'ils aient réalisé servilement ses projets. On ne pourrait guère citer que deux ou trois œuvres de bois sculpté où la copie d'un de ses modèles soit manifeste : le panneau d'une armoire de l'ancienne collection Bonnaffé qui représente une Victoire assise sur un trophée ; un dressoir de l'ancienne collection Gavet ; deux chimères en noyer appartenant à M. Foule. Par contre, il est peu de meubles de la seconde moitié du xvie siècle où l'on ne reconnaisse son esprit, son goût, quelques-uns de ses thèmes favoris : monstres au long col, chimères adossées qui servent de support ou décorent un panneau, cariatides engainées, bossages, cuirs découpés, mufles de lions, cavaliers sculptés en bas-relief dans un rectangle, un cercle ou un ovale.... Même certains ornements qui paraissent au premier abord particuliers à la Bourgogne, tant nous sommes habitués à les voir sur les meubles ou sur les portes de cette province — les rameaux d'olivier entrelacés sur une colonne ou sur une gaine, les masques de femmes couronnés par une palmette et accostés de draperies, les lourdes guirlandes, les fleurons allongés et pleins de sève... — se retrouvent dans son œuvre. Bien qu'il n'ait

pas laissé de gravures de coffres, combien de coffres participent de son style ! Bourguignons, lyonnais, languedociens, normands, riverains de la Seine ou de la Loire, presque tous nos huchiers du temps de Henri II, de Charles IX et de Henri III s'inspirent plus ou moins de ses dessins, en les modifiant selon le goût de leurs clients ou leur tempérament personnel. Et c'est une des raisons qui rendent si difficile la classification géographique dont nous parlerons plus loin. Trop souvent même ils adoptent son dédain du choix et de la mesure, son indifférence à l'échelle des figures et des ornements qu'ils accumulent dans leurs ouvrages.



Fig. 573. — Armoire. Style de Hugues Sambin.
(D'après Molinier,
Hist. gén. des Arts appliqués à l'industrie, II, E. Lévy et Cie, Paris.)
(Coll. de la marquise Arconati-Visconti.)

HUGUES SAMBIN. — Hugues Sambin, architecte, ingénieur et menuisier, né vers 1520, reçu maître menuisier à Dijon en 1549, mort entre 1600 et 1602, eut une action non moins forte, mais plus limitée. Elle ne s'exerça guère au delà de la Bourgogne et des provinces avoisinantes, la Champagne méridionale, la Franche-Comté, où il fit plusieurs séjours, le Lyonnais. C'est qu'il ne passa pas sa vie, comme Du Cerceau, à éditer mille projets, mais à en réaliser quelques-uns. Son œuvre gravé ne se compose en effet que de trente-six planches, trente-six cariatides assez lourdes, gravées sur bois à l'ancienne manière, accompagnées de commentaires naïfs, et qui, pour montrer toutes les ressources de l'imitation de l'art antique, depuis l'ordre *toscan* jusqu'au *composite*, vont s'enrichissant et se compliquant jusqu'à devenir de véritables grappes de figures, des familles de faunes enlacés dans le même bloc. C'est le *Livre de la*

diversité des Termes dont on use en architecture, imprimé à Lyon en 1572.

Ses travaux de menuiserie authentiques lui font plus d'honneur. On n'en connaît malheureusement que deux (exécutés entre 1582 et 1583) : la belle clôture ajourée du Palais de Justice de Dijon et la petite porte du *Scrin*, ou des archives, destinée au même édifice et conservée aujourd'hui au musée de cette ville. Mais le style de ces boiseries, la vie dont s'animent leurs cariatides, leurs masques, leurs fleurons, leurs guirlandes, les petites feuilles méplates mais pressées, qui font vibrer la lumière à la surface du bois, comme une riche et dense broderie, se retrouvent dans la porte extérieure du Palais de Justice de Dijon. On peut d'autre part attribuer sinon à Sambin lui même, du moins à son école, plus d'un meuble qu'il eût peut-être fait plus simple s'il y avait mis la main, mais qui relève certainement de son goût : l'armoire et la table du mobilier de Ferdinand Gauthiot d'Ancier, l'un des commissaires chargés en 1581 d'examiner son projet pour la façade du palais communal de Besançon (les deux meubles sont aujourd'hui au musée), une armoire à cariatides appartenant à Mme la marquise Arconati-Visconti, une armoire à deux corps, reposant sur six lions accroupis, de l'ancienne collection Sellière (n° 540 du Catalogue).... Son style, mais alourdi et amolli, se reconnaît encore dans l'armoire du musée de Cluny qui provient de l'abbaye de Clairvaux.



Phot Mauvillier

Fig. 574. — Table de Gauthiot d'Ancier. Style de Hugues Sambin.
(Musée de Besançon.)

Inspirés de Du Cerceau ou de Hugues Sambin, nos meubles de la seconde moitié du XVIe siècle n'ont plus avec ceux du Moyen Age qu'une parenté lointaine, maintenue par la communauté de destination. Je ne les décrirai pas en détail : il n'en est pas de plus connus. C'est le mobilier « Henri II », trop souvent copié de nos jours, avec plus ou moins de fidélité.

Les coffres sont devenus de somptueux meubles d'appui, élevés sur des socles ; leur façade principale se compose tantôt d'un seul

panneau encadré, tantôt de trois panneaux inégaux séparés par des cariatides. L'armoire est généralement un édifice à deux étages, deux corps, couronnés par un fronton. Les dressoirs reposent sur des colonnes cannelées ou sur des chimères : il en est où le huchier s'est abandonné à une imagination véhémente, comme le fameux dressoir aux armes de la famille Guyrod d'Annecy (South-Kensington, legs Salting) ou celui de la collection Chabrières, où l'on voit les chimères qui portent le meuble sur leur dos allonger leur col démesuré jusqu'à sa corniche; il en est d'un goût parfait, comme le petit dressoir trilobé du Musée de Bourg-en-Bresse, posé sur quatre cariatides à gaines. Les tables à supports fixes, réunis deux à deux par des patins que relie à leur tour une entretoise, se rapprochent davantage des types italiens : c'est d'Italie que viennent sans doute ces arcatures en plein cintre, portées par des balustres sous le plateau, et ce groupement complexe de monstres et d'ornements qui forment des supports en éventail. Les lits élèvent leurs dais sur de riches quenouilles ou sur des cariatides. La chaire à coffre prolonge sa vie, mais son dossier s'orne de cuirs découpés ou de figures nues en bas-relief d'une opportunité discutable. Puis ses accotoirs pleins font place à des bras légèrement incurvés, qui s'écarteront bientôt pour recevoir les amples vertugadins; le coffre disparaît, remplacé par des pieds, ou il n'en reste qu'un souvenir sous la forme d'un tiroir; le dossier encombrant s'abaisse : plus légère, plus sociable que la chaire à coffre, apparaît la chaire à bras, avec sa variante, la caquetoire aux membres grêles....



Phot. Giraudon.

Fig. 575. — Chaire à bras. France. fin du xvie siècle.
(Musée du Louvre.)

Destinés à une société plus stable que celle du Moyen Age, tous ces meubles ont un trait commun : la recherche de richesse. Elle s'accuse d'abord dans le choix du bois : le chêne est généralement abandonné pour le noyer fauve, dont les fibres, plus serrées, se prêtent mieux à la sculpture. Elle se manifeste surtout par l'assemblage et par le décor.

A l'assemblage carré se substitue l'assemblage d'onglet, pratiqué

dès longtemps en Italie, moins solide, mais qui permet de relier les veines du bois à la rencontre des montants et des traverses. Les ferrures, dont nos artisans avaient, jusqu'au milieu du XVIe siècle, tiré de très beaux effets décoratifs, se cachent maintenant dans l'épaisseur des vantaux, comme si l'on rougissait d'être obligé d'y avoir recours. En revanche, bâtis et panneaux se parent d'incrustations de bois de couleurs variées et surtout (innovation moins heureuse) s'alourdissent de plaques de marbre. Parfois rehaussée de peinture et d'or, la sculpture est si abondante qu'elle est nécessairement en grande partie rapportée. Déjà les huchiers de la fin du XVe siècle avaient fait usage de contreforts postiches et, pour racheter la saillie de leurs bases, chevillé des moulures contre les traverses. C'était le premier pas dans une voie où leurs successeurs ont été fort loin. Sauf lorsqu'elles supportent le corps d'un dressoir, un dais ou le plateau d'une table, les colonnes, les chimères et les cariatides ne jouent aucun rôle dans la construction; leur effort est mensonger : elles sont appliquées contre un montant qu'elles dissimulent et le temps peut les faire choir sans compromettre la stabilité du meuble. Par suite, le sculpteur les taille à sa guise et les multiplie sans nécessité. La sculpture élégissait les meubles gothiques; dans ceux de la seconde moitié du XVIe siècle, elle est bien souvent une surcharge. Elle se rachète, il est vrai, par la beauté de l'exécution.



Phot Giraudon.

FIG. 576. — Armoire. Ile-de-France. 2e moitié du XVIe siècle.
(Collection Foule.)

GÉOGRAPHIE DES MEUBLES. — Si l'on approfondit cette analyse, peut-on discerner des caractères qui révèlent particulièrement le travail de telle

ou telle province? Edmond Bonnaffé a tenté le premier une classification géographique des meubles français du XVI[e] siècle, non sans prévoir les objections qu'on pouvait lui faire. Émile Molinier, au contraire, a surtout insisté sur les raisons qui rendent une telle entreprise fort délicate : difficulté de connaître l'origine certaine des meubles qui nous sont parvenus; humeur voyageuse des artistes; diffusion des modèles gravés ou dessinés. On ne peut que souscrire à ces remarques. Mais quand Molinier ajoute que cette classification, difficile pour la première moitié du XVI[e] siècle,



Phot. Lévy

Fig. 577. — Coffre. Normandie? 2[e] moitié du XVI[e] siècle.
(Musée des Arts-décoratifs.)

l'est plus encore pour la seconde, puisque alors surtout florissent les modèles gravés, c'est un raisonnement vraisemblable, mais un raisonnement que contredisent les faits qu'il expose lui-même.

Oui, jusqu'aux environs de 1550, au Nord comme au Midi, nos huchiers appliquent sur des meubles encore gothiques les mêmes ornements italiens, et si des nuances d'exécution distinguent divers ateliers, elles échappent à une définition précise. Les têtes saillantes accostées de rinceaux, où Bonnaffé croyait voir la marque de l'art auvergnat, se retrouvent dans toutes nos provinces. Peut-être les huchiers auvergnats les ont-ils taillées avec plus de relief et de rudesse, mais il est impossible de l'affirmer.

Au contraire, après 1550, on distingue au moins deux grandes régions : l'une comprenant à peu près l'Ile-de-France, la Normandie et la

vallée de la Loire; l'autre, la Bourgogne et les provinces avoisinantes. Dans la première, les modèles de Du Cerceau sont interprétés avec une sobriété relative; la silhouette générale des meubles est svelte, leur décor assez discret; on voit sous leurs frontons des aigles, sur leurs façades des bas-reliefs méplats, délicatement taillés : cygnes, nymphes, dieux de la fable, où se reconnaît l'influence des élégantes figures de Jean Goujon. En Bourgogne, où l'influence de Sambin domine ou se mêle à celle de Du Cerceau, tout est plus lourd : forme des meubles et sculpture. Mais quelle vigueur et quelle verve! La vie qui animait autrefois ici la statuaire religieuse, rit maintenant dans la face des faunes et gonfle les muscles des chimères.

Il va sans dire qu'une telle distinction n'a rien d'absolu : plus d'une œuvre présente un compromis entre les deux styles, entre la *façon de Dijon* et la *façon de Paris*, comme dit l'inventaire de Gauthiot d'Ancier, dressé en 1596. C'est le cas, par exemple, des meubles trouvés dans le Lyonnais, où l'ardeur bourguignonne se surveille. Les huchiers lyonnais, en contact permanent avec l'Italie, semblent avoir eu une prédilection particulière pour les incrustations de pâtes blanches, dessinant des *moresques*, et le décor vermiculé, qui enrichit les panneaux sans les alourdir.

On pourrait observer encore quelques particularités provinciales : en Bretagne, la persistance du décor géométrique et des rosaces formées de petits balustres de bois tourné; dans le Languedoc, les panneaux décorés de cavaliers.... Mais aux approches du XVIIe siècle, où le style de la Renaissance aura un long prolongement, ces particularités tendent à s'effacer. En même temps, le goût de richesse, dont nous venons de voir les premières expressions, trouve dans un procédé nouveau, — encore importé d'Italie, — une nouvelle occasion de se satisfaire. Aux incrustations et à la marqueterie s'allie ou succède le placage de larges feuilles de bois précieux, de bois d'ébène. Le règne des ébénistes commence. Comme ceux du Moyen Age, les meubles français du XVIe siècle avaient été surtout des ouvrages de menuisiers et de sculpteurs. Désormais dans l'histoire du mobilier nous devrons distinguer le développement de deux techniques : la menuiserie et l'ébénisterie.

BIBLIOGRAPHIE

LA TAPISSERIE

Ouvrages généraux. — Voir : Tome III, 1re partie, p. 575. — JULES GUIFFREY. *Bibliothèque de bibliographies critiques. La tapisserie*, Paris, 1904, in-8°. — ID. Les tapisseries du XIIe à la fin du XVIe siècle (Tome IV de l'*Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*), Paris, 1910, in-fol. — G. MIGEON. *Les Arts du Tissu*, 5e partie : La Tapisserie, Paris, 1909, in-8°. — THOMSON. *History of tapestry*, London, 1906, gr. in-8°. — J. DESTRÉE. *Etude sur les tapisseries exposées à Paris en 1900*, Bruxelles, 1903, in-8°.

Musées et collections. — ALAN S. COLE. *A descriptive catalogue of the collection of tapestry... in the South Kensington Museum*, Londres, 1888, in-8°, et supplément, 1891, in-8°. — Dr E. RITTER VON BIRCK. Inventar der im Besitze des Allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen Niederländer Tapeten und Gobelins. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, I, p. 212-248, et II, p. 167-220, 75 héliogravures, Vienne, 1883 et 1884, in-4°. — J. DESTRÉE et P. VAN DEN VEN. *Musées royaux du Cinquantenaire. Les Tapisseries*, Bruxelles, 1910, in-8°. — J. DESTRÉE. *Tapisseries françaises des musées royaux*, Bruxelles, 1904, in-4°. — COMTE DE VALENCIA DE DON JUAN. *Tapices de la corona de España*, Madrid, 1903, 2 vol. in-fol. obl., 155 planches. — E. BERTAUX. Les tapisseries de Saragosse. *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1909. — Dr JOHN BÖTTIGER. *Svenska statens Samling af väfda tapeter*, Stockholm, 1895-1896; suivi d'un résumé en français par G. LÉVY-ULMANN : *La collection des tapisseries de l'État suédois*, Stockholm, 1898, 4 vol. in-fol. — H. GROSCH. *Kristiania Kunstindustriemuseum. Gamle altnorwegische Bildteppiche*, Berlin, 1902, pet. in plano. — *Collection de S. A. le duc de Berwick et d'Albe... 75 tapisseries. Vente du 7 au 20 avril 1877. Catalogue*, gr. in-8° (préface de CH. BLANC). — *La collection Spitzer*, tome I, 4e partie : les Tapisseries (Notice de E. MÜNTZ), Paris, 1890, in-fol. — *Catalogue des Tapisseries de la collection De Somzée. Vente à Bruxelles, mai 1901 et mai 1904*. In-4°. — *Catalogue raisonné de la collection Martin Le Roy*, t. V : Tapisseries et broderies, par J.-J. MARQUET DE VASSELOT, Paris, 1908, in-4°. — *Description d'une série de tapisseries gothiques appartenant à M. J. Pierpont Morgan, exposées à la galerie J. Seligmann* (Notice par SEYMOUR DE RICCI), Paris, 1912, in-12°.

France. — HIPPOLYTE MALÈGUE. *Album photographique des tapisseries de la Chaise-Dieu*, Le Puy, 1860, in-8°, et *Album des tapisseries de la Chaise-Dieu*, Paris, 1873, in-8°. — ABBÉ BONNEFOY. *Tapisseries de l'abbaye de Saint-Robert de la Chaise-Dieu*, Brioude, 1879, in-8°. — Cte CH. DE BEAUMONT. Les tapisseries de l'église de la Couture au Mans. *Rev. hist. et arch. du Maine*, t. III, 1902, p. 275-286. — H. CHABEUF. Les tapisseries de l'église de Notre-Dame de Beaune. *Musées et Monuments*, 1907, n° 4. — H. MONCEAUX. Les tapisseries de l'ancien chapitre d'Auxerre et la légende des reliques de saint Étienne. *L'Art*, 1882, t. I, p. 106-117. — L. DE FARCY. Les tapisseries de la Cathédrale d'Angers (Extr. de la *Monographie de la Cathédrale d'Angers*, p. 77-148), Angers, 1901, in-4°. — CH. DE GRANDMAISON. Les tapisseries de Montpezat... *Soc. des Beaux-Arts des départements*, 1898, t. XXII, p. 550-557. — GODARD-FAULTRIER et HAWKE. *Tapisseries de Saint-Florent de Saumur*, Angers, 1842, in-4°. — L. DE FARCY. L'auteur des cartons de la tapisserie de saint Saturnin de la cathédrale d'Angers. *Revue de l'Art chrétien*, 1896, p. 305-306. — L. PARIS. *Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims*, Reims, 1843, 2 vol. in-4° et atlas de 52 pl. gr. in-fol. — CH. LORIQUET. *Tapisseries de la Cathédrale de Reims*, Paris, 1882, gr. in-4°. — M. SARTOR. *Les tapisseries, toiles peintes et broderies de Reims*, Reims, 1892, gr. in-8°. — CH. DE GRANDMAISON. La Tapisserie à Tours, en 1520. *Soc. des Beaux-Arts des départements*, 1888, t. XII, p. 255-257. — ABBÉ L. BOSSEBOEUF. La manufacture de tapisseries de Tours. *Mém. de la Soc. arch. de Touraine*, t. XLIII, 1904, p. 175-362. — H. DE LAVILLATTE. *Les tapisseries de la Dame à la Licorne*, Paris, 1907, in-8°. — E. BIAIS. Les tapisseries de la Licorne du château de Verteuil. *Soc. des Beaux-Arts des départements*, 1905, p. 669-677. — J. GUIFFREY. *Les amours de Gombaut et de Macée...*, Paris, 1882, in-8°. — ABBÉ BARRAUD. Notice sur les tapisseries de la cathédrale de Beauvais, *Mém. de la Soc. académique de l'Oise*, t. II, p. 165 et 167. — CH. BRAQUEHAYE. La manufacture de tapisseries de Cadillac. *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, t. XXXVI, p. 328-340. — ID. Claude de Lapierre... fondateur des tapisseries de Cadillac et de Bordeaux. *Soc. des Beaux-Arts des départements*, 1892, t. XVI, p. 462-485. — JULES GUIFFREY. Nicolas Houel... inventeur de la tenture d'Artémise. *Mém. de la Soc. de l'Hist. de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XXV, 1898.

Flandre. — E. SOIL. *Les tapisseries de Tournai*, Tournai, 1892, in-8°. — J. GUIFFREY. *La tapisserie de la chaste Suzanne...* avec une introduction par PAUL MARMOTTAN, Paris, 1887, in-4°. — B. PROST. La tapisserie de Saint-Anatoile de Salins. *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, p. 496-507. — J. DESTRÉE. *L'industrie de la tapisserie à Enghien*, Enghien, 1900, in-8°. — ALPH. WAUTERS. *Les tapisseries bruxelloises*, Bruxelles, 1878, in-8°. — J. DESTRÉE, *Tapisseries et sculptures bruxelloises à l'exposition d'art ancien bruxellois*, Bruxelles, 1905, in-fol. — ID. Maître Philippe... *Bulletin des musées royaux*, 1902-1903. — A. THIÉRY. *Les inscriptions et signatures des tapisseries du peintre bruxellois Jean de Bruxelles...* Louvain, 1907, in-4° et appendice. — E. MÜNTZ. Tapisseries allégoriques inédites ou peu connues. *Monuments Piot*, t. IX, 1902, in-fol. — G. MIGEON. Une tapisserie flamande du début du XVIe siècle. Acquisition récente du Musée du Louvre. *Les musées de France*, 1911, p. 17 et pl. V. — CASAGRANDE. Arrazi fiamminghi (preziose memorie dei P. Vescovi di Trento), Trente, 1903, in-8°. — GERSPACH. Les tapisseries de la cathédrale de Trente. *Revue de l'Art chrétien*, 1903, p. 320. — EUG. MÜNTZ. *Les tapisseries de Raphaël au Vatican et dans les principaux musées d'Europe*, Paris, 1897, in-fol. — COLONEL D'ASTIER. *La belle tapisserie du Roy (1587-1797) et les tentures de Scipion l'Africain*, Paris, 1907, in-4°. — ANT. PAIS. Tapisseries d'après les cartons de Van Orley, représentant... la bataille de Pavie, et retrouvées au Musée de Naples. *Les Arts*, Janvier, 1904. — J. HOUDOY. *Tapisseries représentant la conquête du royaume de Thunes par l'Empereur Charles-Quint...*, Lille, 1873, gr. in-4°.

LE MOBILIER

Ouvrages généraux. — A. DE CHAMPEAUX. *Le Meuble*, Paris [1885], 1[er] vol. : Moyen Age et XVI[e] siècle. In-8°. — H. HAVARD. *Dictionnaire de l'ameublement...*, Paris, 1887-1890, 4 vol. in-4°. — ID. *Les Arts de l'ameublement. La Menuiserie*, Paris, s. d., in-8°. — V. GAY. *Glossaire archéologique du Moyen Age et de la Renaissance*, tome I (seul paru), Paris, 1887, gr. in-8°. — E. MOLINIER. *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie...*, tome II : Les meubles du Moyen Age et de la Renaissance, Paris, 1897, gr. in-4°. — J. BOISON. *Industrie du meuble. Principes de construction...*, Paris, 1911, in-8°.

Musées et collections. — L. METMAN et G. BRIÈRE. *Le Musée des Arts Décoratifs. Le Bois*, 1[re] partie : Moyen Age et Renaissance, Paris [1905], in-fol. (La table des planches est suivie d'une excellente bibliographie.) — J. HUNGERFORD POLLEN, revised by T. A. LEHFELD. *Ancient and modern furniture and Woodwork* (*South Kensington Museum*), Londres, 1908, in-8°, tome I (seul paru). — A. DARCEL. *La Collection Basilewsky* (aujourd'hui au musée de l'Ermitage), Paris, 1874, 2 vol. in-fol. — GERSPACH. La collection Carrand (au musée du Bargello). *Les Arts*, 1904. — Catalogues des Collections : Debruge Dumesnil, par LABARTE, 1847 ; — du Prince Soltykoff, 1861 ; — E. Vaïsse, de Marseille, 1885 ; — Ch. Stein, 1886 ; — Ch. Spitzer, tome II : Meubles, par ED. BONNAFFÉ et E. MOLINIER, p. 75 à 116, 1891, in-4° ; — Achille Sellière, 1890 ; — E. Gavet, 1897 ; — E. Bonnaffé, 1897 ; — Rougier, de Lyon, 1904 ; — Gaillard, 1904. — J.-J. MARQUET DE VASSELOT. La collection de la Marquise Arconati-Visconti. *Les Arts*, 1903 et 1905. — G. MIGEON. La collection E. Foule. *Les Arts*, 1902. — *Catalogue de la Collection Martin Le Roy*, tome III : Les Meubles, par L. METMAN, 1907, in-fol. — J. B. GIRAUD. *Recueil des principaux objets d'art ayant figuré à l'exposition rétrospective de Lyon en 1877*. Lyon, 1878, in-4°.

France. — VIOLLET-LE-DUC. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, t. VIII, Paris, 1866, in-8°, article : Stalles. — C. DE MANDACH. Les stalles de Saint-Claude..., *Gazette des Beaux-Arts*, 1913, p. 281-98. — SANCET. *Les stalles du chœur de Sainte-Marie d'Auch*, Paris, 1862, in-fol. — A. DEVILLE. *Comptes de la dépense du château de Gaillon*, Paris, 1850-1851, in-4° et atlas in-fol. — G. DURAND. Edmond Boulin, Alexandre Huet et les autres huchiers des stalles de la cathédrale d'Amiens. *Mém. de l'Académie d'Amiens*, 1909. — VIOLLET-LE-DUC. *Dictionnaire raisonné du mobilier français...*, t. I : Les Meubles, Paris, 1858, in-8°. — GILLES CORROZET. *Les blasons domestiques*, Paris, 1539 (réédition par la Soc. des bibliophiles français, 1865, in-18). — E. BONNAFFÉ. *Le Meuble en France au XVI[e] siècle*, Paris, 1887, gr. in-4°. — H. DE GEYMÜLLER. *Les Du Cerceau*, Paris, 1887, in-4°. — HUGUES SAMBIN. *Œuvres de la diversité des termes dont on use en architecture*, Lyon, 1572, petit in-fol. — B. PROST. Hugues Sambin... *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, p. 123-125. — AUG. CASTAN. *La table sculptée de l'hôtel de ville de Besançon et le mobilier de la famille Gauthiot d'Ancier*, Besançon, 1889, in-8°.

Italie, Allemagne, Angleterre, etc. — R. ERCULEI. *Intaglio e tarsia in legno*. Rome, 1885, in-8°. — BELTRAMI. *La Tarsia e la scultura in legno nelle sedie corali... di alcune chiese di Milano e della Lombardia*, Milan, 1895, in-fol. — W. BODE. *Die italienischen Hausmöbel der Renaissance*, Leipzig, s. d., in-8°. — GUGGENHEIM. *Le cornici italiane...*, Milan, 1897, in-fol. — G. FERRARI. *Il legno nell' arte italiana*, Milan [1910], gr. in-8°. — PLACIDO LUGANO. *Di Fra Giovanni da Verone...*, Sienne, 1905, in-8°. — E. MÜNTZ. Les plateaux d'accouchées et la peinture sur meubles du XIV[e] au XVI[e] siècle. *Monuments Piot*, I, 1894, p. 203-232. — O. VON FALKE. *Mittelalterliches Holzmobilier*, Vienne, 1894, in-fol. — F. LÜTHMER. *Deutsche Möbel...*, Leipzig, 1905, in-8°. — STEGMANN. *Die Holzmöbel des German. Museums in Nürnberg*, 1902-1904, in-fol. — H. REINERS, *Die Rheinischen Chorgestühle der Frühgotik*, Strasbourg, 1909, in-8°. — J. SCHEUBER. *Die Mittelalterlichen Chorgestühle in der Schweiz*, Strasbourg, 1910, in-8°. — ESTHER SINGLETON. *Dutch und Flemisch furniture*, Londres, 1907, gr. in-8°. — W. VOGELSANG. *Le Meuble hollandais au Musée d'Amsterdam*, Amsterdam (1907), in-fol. — A. HEINS. *Les coffres et les coffrets*, Gand, 1910, in-8°. — F. ROE. *Old oak furniture*, Londres, 1905, in-8°. — PERCY MACQUOID. *A history of english furniture*, t. I : The age of oak, Londres, 1904, in-fol. — F. BONDS. *Wood carvings in english churches. Misericords*, Londres, 1910, pet. in-4°. — ID. *I. Stalls und tabernacle works. II. Bishop's thrones and chancel chairs*, Londres, 1910, pet. in-4°.

TABLE DES MATIÈRES

AVERTISSEMENT

par André Michel

LIVRE XVI

LA FIN DE LA RENAISSANCE ET LA TRANSITION A L'ART MODERNE

CHAPITRE XI

LA PEINTURE ITALIENNE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIe SIÈCLE ET AU DÉBUT DU XVIIe

par André Pératé.

1. L'ÉCOLE DE BRESCIA

2. LES VÉNITIENS. VÉRONÈSE ET TINTORET.

CHAPITRE XIV

LA SCULPTURE EN FRANCE SOUS HENRI IV

par André Michel.

CHAPITRE XV

LA MÉDAILLE FRANÇAISE AU TEMPS DE HENRI IV ET DE LOUIS XIII

par Jean de Foville.

CHAPITRE XVI

LA PEINTURE EN FRANCE SOUS LE RÈGNE DE HENRI IV ET PENDANT LES PREMIÈRES ANNÉES DU RÈGNE DE LOUIS XIII

par Gaston Brière

CHAPITRE XVII

LA FIN DE LA RENAISSANCE EN ESPAGNE

par Émile Bertaux.

I. L'ART OFFICIEL.

2. L'ART EN DEHORS DE LA COUR

CHAPITRE XVIII

LA PEINTURE DANS LES PAYS-BAS A LA FIN DU XVIe SIÈCLE

par Louis Gillet.

I. — LES ITALIANISANTS

II. — LES GENRES NATIONAUX.

1. LE GENRE ET LA PEINTURE DE MŒURS

2. LE PAYSAGE

3. LE PORTRAIT

CHAPITRE XIX

LA TAPISSERIE ET LE MOBILIER AU XVIe SIÈCLE

par Léon Deshairs.

TABLE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

Pages.

Pages.

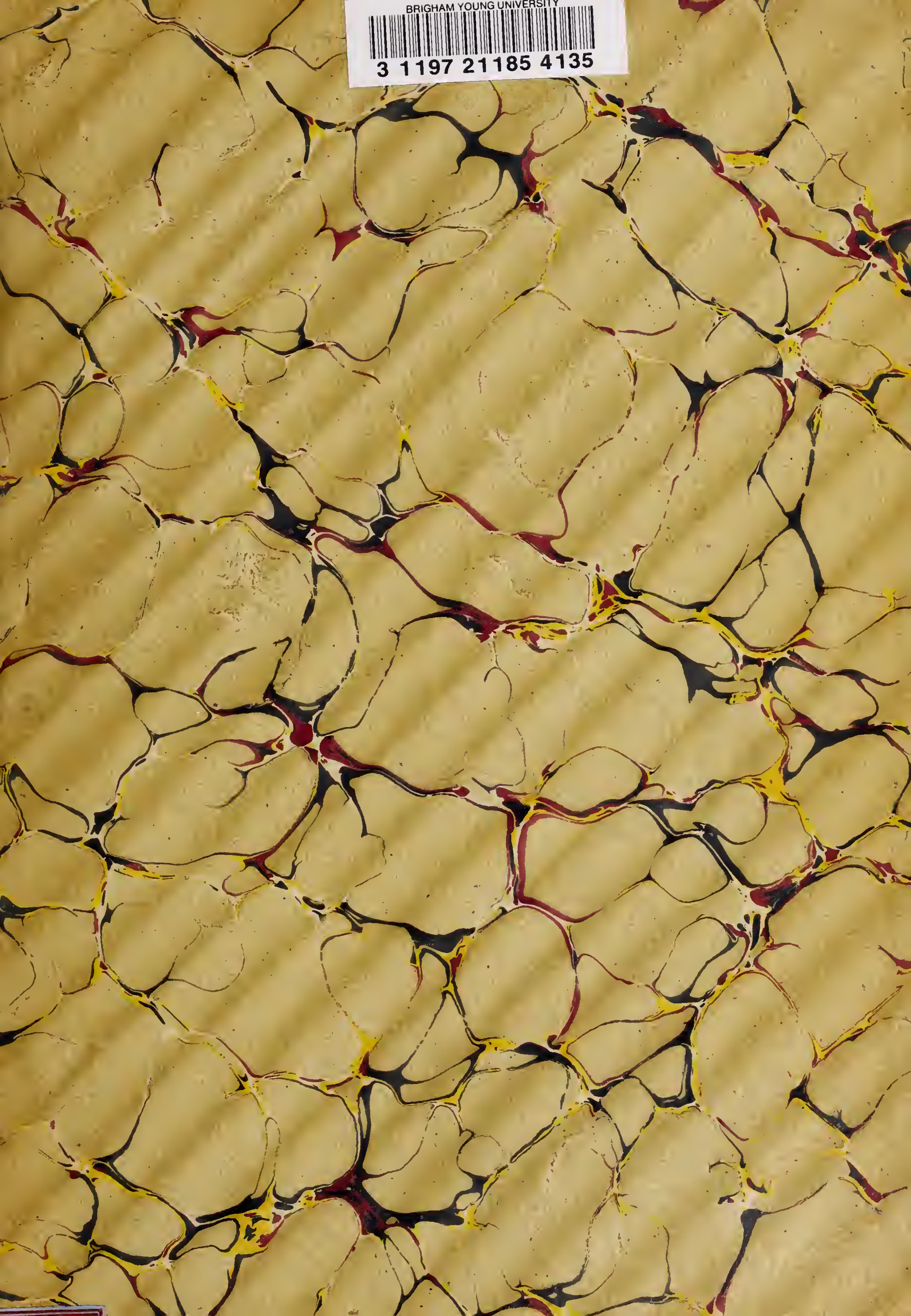
Erratum. — Page 625. Légende de la gravure. Au lieu de *fig.* 367, lire *fig.* 376.

TABLE DES PLANCHES

HORS TEXTE

72416. — Imprimerie Lahure, 9, rue de Fleurus, à Paris.




BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21185 4135

